V. PICA - L'ARTE
MONDIALE A ROMA

COLLEZIONE

DI

MONOGRAFIE ILLUSTRATE

Serie ESPOSIZIONI

Collezione di Monografie illustrate

Serie ESPOSIZIONI

Volumi pubblicati:

1. L'ARTE MONDIALE ALLA III ESPOSIZIONE DI VENEZIA (1899) di VITTORIO PICA, con 153 illustrazioni — Broché . . . . . L. **4.—**

2. L'ARTE MONDIALE ALLA IV ESPOSIZIONE DI VENEZIA (1901) di VITTORIO PICA, con 279 illustrazioni — Broché . . . . . » **4.—**

3. L'ARTE DECORATIVA ALL'ESPOSIZIONE DI TORINO (1902) di VITTORIO PICA, con 454 illustrazioni e 5 tavole in tricromia. Rilegata » **12.—**

4. L'ARTE MONDIALE ALLA V ESPOSIZIONE DI VENEZIA (1903) di VITTORIO PICA, con 248 illustrazioni e 18 tavole. Rilegata . . » **6.—**

5. L'ARTE MONDIALE ALLA VI ESPOSIZIONE DI VENEZIA (1905) di VITTORIO PICA, con 389 illustrazioni e 2 tricromie — Broché . » **8.—**
   Detta rilegata . . . . » **9.50**

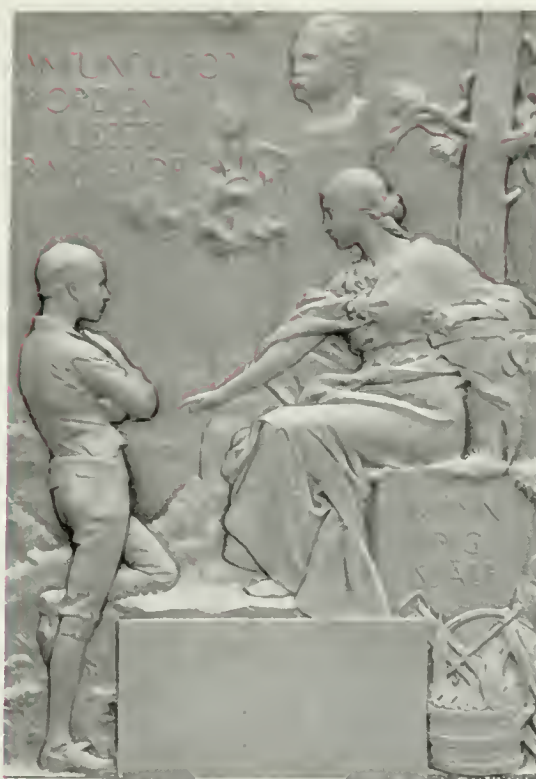
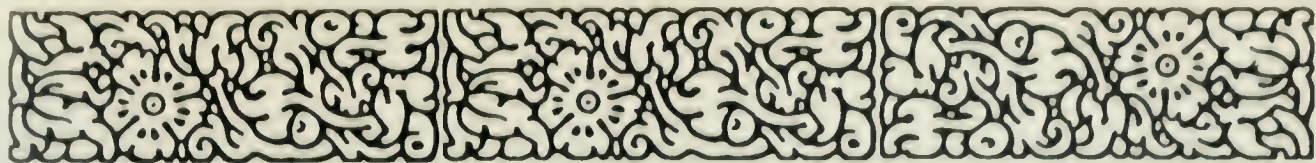
6. L'ARTE MONDIALE ALLA VII ESPOSIZIONE DI VENEZIA (1907) di VITTORIO PICA, con 442 illustrazioni e 2 tricromie . . . » **9.—**
   Detta rilegata . . . . » **10.50**

7. L'ARTE MONDIALE A ROMA NEL 1911 di VITTORIO PICA, di pag. CLVIII-540, con 732 illustrazioni . . . . » **30.—**

8. LA DECIMA ESPOSIZIONE D'ARTE A VENEZIA (1912) di UGO OJETTI, con 453 illustrazioni e 2 tavole . . . . . . » **12.—**

VITTORIO PICA

L'Arte Mondiale a Roma nel 1911

CON 732 ILLUSTRAZIONI

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D' ARTI GRAFICHE - EDITORE
1913

I.

LA SEZIONE SVEDESE

NEL 1895, alla prima delle fortunate mostre internazionali di Venezia, che procurò una serie tanto gustosa ed esaltante di rivelazioni estetiche al pubblico italiano, ignaro in gran parte fin'allora di quanto di nuovo, di ardito e di originale erasi tentato negli ultimi cinque lustri dagli artisti stranieri, il gruppo di pittori, che, possedendo una nota affatto personale, suscitò il maggiore interesse e le più vive discussioni fu quello degli Scandinavi.

Da principio, come accade per ogni manifestazione insolita o novatrice d'arte, fu un senso acuto di ostilità che sospinse specialmente gli artisti a rilevarne, con mordace compiacenza, i difetti o quelli che tali apparivano ai loro occhi così diversamente educati. Le audacie dei rapporti cromatici e le violenze dei contrasti luminosi degli Scandinavi furono bollate per barbariche stonature di gente priva del sentimento del colore. Eravi, però, in quei quadri tanto furiosamente e tanto leggermente censurati tanto vigoroso rigoglio di giovinezza a base di schietta osservazione naturalistica della natura e della figura umana che ben presto i giudici superficiali e severi della prima ora si sentirono indotti a contemplarli di nuovo con mente più calma ed occhio più attento e finirono col lasciarsi vincere dal segreto ed intenso fascino che spira da ogni vera opera d'arte.

Nelle susseguenti mostre veneziane, la schiera degli artisti scandinavi ritornò anche più numerosa e più varia ed il successo, nonchè scemare, si fece più cosciente e convinto e, prima i critici e poi i più intellettuali fra i visitatori del Palazzo dei Giardini Pubblici, appresero a poco per volta a scoprire, sotto l'innegabile affinità d'indole e di tendenze che lega i Danesi agli Svedesi e questi, malgrado la recente separazione politica, ai Norvegesi, le particolari caratteristiche che differenziano i primi dai secondi ed i secondi dai terzi.

L'assiduità ed il criterio di eletta selezione, con cui gli Svedesi si sono presentati nelle successive esposizioni della città di Venezia, ha fatto sì che eglino siano oggidì conosciuti ed apprezzati in Italia molto più e molto meglio degli artisti delle altre nazioni scandinave, tanto che due dei loro pittori più caratteristici, più valenti e più individualmente originali, Anders Zorn e Carl Larsson, hanno finito con essere popolari nel nostro paese quasi come alcuni dei più apprezzati artisti italiani.

Sarà quindi per moltissimi una vera squisita ed intensa gioia delle pupille il ritrovare del primo, nelle quattro sale, che, nell'odierna esposizione romana, sono consacrate all'arte svedese, una ventina di quadri ad olio ed una ventina di acqueforti e del secondo, oltre ad una vasta tela, ad alcune incisioni e ad un autoritratto, che ce ne mostra la bionda figura insieme bonaria ed arguta e che rimarrà molto probabilmente nella Galleria Pitti, non meno di una quarantina di acquerelli.

Tipi di contadini, nel pittoresco costume dalicarliano, e nudi freschi e sodi di donne sotto gli alberi, in riva al mare, sulle candide lenzuola del letto aperte d'improvviso al fulgore del sole mattutino o nei fumicosi interni di case villereccie ci presentano le tele dello Zorn ed in esse si riafferma, più magistrale che mai, la sua virtuosità di evocatore difficilmente superabile del vero, che, con tecnica diversa ma non meno sapiente non meno disinvolta e non meno sicura, si appalesa poi nelle sue incisioni.

Pittore d'indole affatto opposta allo Zorn ci appare il Larsson nei trenta acquerelli della *Casa al Sole*, che, due anni fa, gli procurarono meritamente, alla « Quadriennale » di Monaco, una grande medaglia d'oro, nell'*Autoritratto* ad olio e nella vasta tela di due per cinque metri *La festa campestre*, eseguita appositamente per Roma e così leggiadra e piacevole nell'insieme della composizione, nelle numerose figure ed in ogni minuto particolare. Per quanto il primo è pieno di foga, per tanto l'altro è misurato, per quanto la fattura dell'uno è larga e sommaria, per tanto quella dell'altro è analitica e minuziosa.

Il numeroso gruppo di opere del Larsson, che occupano tutta una sala tappezzata interamente di bianco, ce lo presentano, nella loro soave ispirazione domestica e nella loro vaga piacevolezza decorativa, come un lieto e vivace Chardin dei tempi moderni, che giustifica ad usura l'appellativo di « seminatore di gioia » con cui lo battezzò il suo compatriota Carl Laurin.

Un'intera sala è dedicata anche a Gustav Adolf Fjaestad, che, benchè ancora quasi completamente ignoto in Italia, occupa, nel gruppo dei paesisti svedesi, un posto in prima linea.

Passando in rivista i quattordici suoi quadri, i quali, a primo colpo d'occhio, per la gamma dei bianchi, dei grigi e delle tinte sbiancate che vi sovraneggia e per l'identità del fondamentale motivo pittorico che li ispira, sembrano rassomigliarsi tutti

mentre pure tanto differiscono, per chi attentamente le contempli, l'uno dall'altro, devesi riconoscere che forse nessuno degli artisti che vivono oggigiorno in Europa è riuscito ad esprimere meglio del Fjaestad la poesia della neve nelle sue diverse fasi e nei suoi diversi aspetti.

In uno dei suoi quadri vediamo la neve scendere a larghe falde dal cielo cupo per distendersi, pesante e triste sudario, sulla campagna vasta e silenziosa, mentre in altri essa si aggira fra gli alberi, agitata dalle raffiche del vento o si poggia soffice e graziosa sulla prateria ed incipria leggiadramente i rami brulli degli alberi ed i gracili ciuffi di foglie che vi sopravvivono tuttora o si ammassa sulla sponda dei laghi e viene trascinata in lunghe collane di ghiaccioli sulla liquida superficie di essi od anche assume nuova vaghezza di cristallini fulgori e di sgocciolamenti gemmei sotto i primi raggi di un sole languido e pallido dietro i veli della caligine.

Ma ciò che attribuisce una particolare ed amabilissima seduzione alle sue pitture, in cui egli, apparentandosi con qualche artista dell' Estremo Oriente, ama esprimere la grazia svariata degli spettacoli che allo sguardo umano presentano ora la neve candida e volta a volta molle o cristallina ed ora l'acqua turbinosa, gorgogliante e variopinta degli stagni e dei torrenti, in cui gli alberi specchiano i tronchi e l'aggroviglio dei rami spogli del loro fogliame dall'inverno, è il taglio insolito e talvolta bizzarro sotto cui viene presentata la scena voluta raffigurare dall'artista sulla tela ed il carattere elegantemente decorativo che essa quasi sempre vi assume.

Gustav Fjaestad, accanto all'arte pura, coltiva, con non minore bravura, l'arte applicata, come l'attestano nella sua sala alcune leggiadrissime tappezzerie in lana con motivi di paesaggi invernali graziosamente stilizzati, che le sorelle dell' artista hanno intessute servendosi dei suoi cartoni, due tappeti di diversa grandezza ma che riproducono mirabilmente entrambi, sotto però aspetto differente, la grazia variopinta di un primaverile prato fiorito, e sei sedie scolpite in legno di pino, la cui massiccia ruvidezza non manca di carattere e possiede una rusticana bellezza tutta propria.

Un altro paesista che si compiace nel ritrarre paesaggi invernali sotto l' ovattato mantello della neve, mentre vi si posa il pallido bacio del sole mattutino, e vi dimostra una singolare bravura è Anshelm Schultzberg, l'intelligente e solerte commissario della Svezia alla mostra romana, ma il suo pennello sa trarre pittoresche ispirazioni anche dalle altre stagioni: la sua bella tela *Pometo in fiore* ce lo dimostra eloquentemente.

Colui però che forse è riuscito meglio di ogni altro ad esprimere, in alcuni vasti quadri di fattura sommaria ma oltremodo efficace e di ampia visione panoramica, il così tipico e singolare carattere del paesaggio scandinavo, frastagliato d'acqua e di terra, è Otto Hesselbom, un pittore schietto, modesto e solitario, che ha già varcata la sessantina e che trascorre buona parte dell'anno in un villaggio al nord della Svezia, dove egli trovasi di continuo in immediato e stretto rapporto con quella natura che si sforza

di rievocare sulla tela con iscrupolosa fedeltà, ma, in pari tempo, con l'intensa tenerezza dell'artista che ama profondamente ciò che ritrae.

Paesisti degni di ammirativa attenzione sono altresì, nelle sale svedesi, l'Hedberg, il Kallstenius, lo Smith, il Behm, l'Osslund e, sia per la delicatezza squisitamente raffinata della visione di carattere un po' giapponizzante, sia per l'aristocratica fattura dei suoi dipinti, in cui l'acquerello si sposa abilmente col disegno a piombaggine, il giovane Oskar Bergman.

Fra i pittori di figura, oltre ai già dinanzi nominati Zorn e Larsson, ed oltre ai fratelli Emil e Bernhard Oesterman, la cui innegabile disinvoltura di pennellata ci lascia il più delle volte freddi, si fanno notare Oskar Björck, per due ritratti, in cui è assai bene espressa la grazia muliebre e per un terzo ritratto di uomo pingue e sbarbato di veristica efficacia rappresentativa, il Trulson, col ritratto di un pittore, l'Hjostzberg, con un'*Annunciazione*, che vale più pel colore che pel disegno delle figure, l'Hallström, con alcune piccole e suggestive tele d'ispirazione macabra, lo Strandberg, con due teste di vagabondi piene di carattere nella loro fattura volontariamente rude, e Stefan Johansson, con alcune mezze-figure di donne e di uomini dalla fisonomia austera, malaticcia o dolorosa di una colorazione cupa e di un disegno rigido e minuzioso, che ricorda i vecchi maestri tedeschi e che riesce talvolta d'una non comune efficacia espressiva.

Accanto alle vigorose acqueforti di Emil Zoir ed ai disegni mordaci ed esilaranti del celebre caricaturista Albert Engström, il cui umoristico giornale illustrato « Strix » forma ogni mese la gioia della popolazione svedese, troviamo tutta una serie bizzarra, graziosa e piena di originalità di pitture grottesche e di piccole illustrazioni per leggende infantili d'Ivor Arosenius, un fantasioso disegnatore spentosi, appena trentenne, tre anni fa e che non è stato apprezzato al suo giusto valore che dopo essere morto, ed alcuni fantasiosi acquerelli per racconti di fate di un giovanissimo Rackham svedese, John Bauer, che possiede un accento affatto personale e non privo di grazia.

Degli scultori, poi, che espongono nella sezione svedese, lasciando da parte l'accademico Börjeson, morto già da qualche anno, la cui dorata figura di uomo nudo non può nè piacerci nè interessarci e non arrestandoci a lungo, benchè non siano certo privi di una loro particolare attrattiva, innanzi ai due gruppi di animali di fattura sintetica ed efficace del Fagerberg, alle soavi ed amabili figurette di bambine in bronzo, in marmo, in legno od in ceramica del Neujd, alla movimentata figura di danzatrice nuda dello Strandman, alla minuscola e leggiadrissima *Lattivendola* di Ruth Milles, alla collezione di medaglie e targhette, così pregevoli tanto per la tecnica quanto per l'ideazione e per la composizione delle allegorie che le adornano, del Lindberg, colui che conquista tutta la nostra simpatia e tutta la nostra ammirazione è Carl Milles, sia coi suoi ri-

tratti, sia coi suoi gruppi bellini, sia col gruppo simbolico *Le ali*, che è destinato a glorificare la memoria dell'eroico e sfortunato aviatore Chavez.

Una menzione speciale merita poi uno scultore rusticano, Axel Peterson, conosciuto più comunemente in Isvezia sotto il nomignolo, tratto dal suo villaggio natale, di Döderhult. Le sue statuette, intagliate ruvidamente nel legno con un semplice coltello e colorate con l'inchiostro, rivelano tale efficacia di osservazione del vero, tale un'abilità nel ritrarre plasticamente certe espressioni della figura umana e certi atteggiamenti del corpo dell'uomo o della bestia, tale un senso profondo ed esilarante del grottesco da indurci ad affermare che questo artista, venuto dal popolo e che col popolo delle campagne si mantiene sempre in contatto, è uno dei più efficaci, originali e divertenti campioni dell'odierna arte caricaturale nordica.

II.

LA SEZIONE NORVEGESE

I pittori norvegesi sono durante parecchi anni rimasti infeudati alle scuole tedesche di paesaggio di Carlsruhe e di Düsseldorf, dove alcuni di essi, come J. C. Dahl, Hans Gude e Ludvig Munthe, presero stabile dimora ed insegnarono anche, mentre invece presso gli Svedesi era l'influenza accademica francese che sopra tutto dominava. Appena, però, l'arte non è stata più nella Scandinavia un prodotto sporadico ed ha incominciato ad avere coscienza di sè, ha, con giovanile baldanza, rotto ogni vincolo di servaggio per rivolgersi verso la più ampia libertà, chiedendo sagacemente, nel maggior numero dei casi, alla natura ed alla vita reale l'ispirazione per le proprie opere.

Nei Norvegesi, i quali nella tecnica hanno saputo quasi sempre assimilare le più rivoluzionarie innovazioni francesi e tedesche, spogliandole delle loro intemperanze e adattandole alla loro speciale indole nazionale, ciò che, a parer mio, devesi sopra tutto pregiare è la schiettezza con cui contemplano le scene della natura, le sembianze delle creature umane e gli aspetti della vita in movimento che desiderano di ritrarre sulla tela, sforzandosi, come meglio sanno e possono, di mettersi in stretta comunione coi loro soggetti. Se talora sbagliano o interamente non riescono in quanto si sono proposto è quasi sempre per eccesso di buona fede e di coscienza artistica, non volendo, anche quando posseggono la magistrale virtuosità di un Thaulow, ricorrere alle furberie e ai trucchi di certi sapientoni della tavolozza, alemanni o latini, pei quali è un giuoco il tradire od il falsificare il vero.

I due artisti, i quali sottraendosi decisamente all'influenza tedesca e simpatizzando con le tendenze realistiche ed impressionistiche che in quel giro di tempo si facevano strada, in mezzo a vivaci ostilità e mercè fiere e pertinaci lotte, in Francia, possono a buon diritto considerarsi come i poderosi e geniali iniziatori della nuova scuola pittorica norvegese, la quale, in una seconda tappa, doveva assumere un carattere più spiccatamente nazionalista e presentare diramazioni idealistiche e decorative, sono Fritz Thaulow, nato nel 1847 e morto nel 1906, e Christian Krohg, nato nel 1852 e che lavora sempre, adesso come pel passato, con grande lena e vivo fervore.

Del primo, oltre a due belle acqueforti a colori, vi sono a Roma tre quadri, dei quali in particolar modo gustoso e tipico della sua speciale maniera impressionisticamente evocativa a me sembra quello intitolato *Fabbriche nella neve*.

Del secondo, che, se male non ricordo, si è presentato, prima d'ora, una sola volta, a Venezia nel 1907, al pubblico italiano, con due piccole tele di assai scarsa importanza, vi è una delle opere più robuste e caratteristiche, nel suo realismo sobrio ed efficace e nella magistrale sapienza con cui ne sono atteggiate le numerose figure e studiate le fisonomie così differente ciascuna dalle altre, che egli abbia dipinte nella lunga carriera artistica. Rappresenta l'anticamera del medico di polizia ed appartiene al Museo Nazionale di Cristiania, che cortesemente ha acconsentito a prestarla, insieme con altre nove, al Comitato Romano.

Gli altri tre quadri del Krohg, di formato assai minore, sono suggeriti dalla vita fortunosa dei marinai norvegesi e di essi io preferisco, per efficacia rappresentativa e per la discreta nota di tristezza che così bene s'impersona nella figuretta severa ed impacciata che unica vi appare, la *Visita di condoglianza*.

In due magnifiche tele, di tecnica efficace e sicura e di suggestiva evocazione del vero, *Villaggio natale del poeta Vinje* e *Notte d'estate*, firmate da due dei più attraenti ed originali maestri dell'odierna pittura norvegese, Christian Skredsvig e Harald Sohlberg, è espressa in modo mirabile, sotto due aspetti e in due ore diverse, la particolare poesia del paesaggio scandinavo, ma sotto altri aspetti e con altre luci ce la presentano tutta una schiera di paesisti valentissimi così nell'osservare con sguardo acuto la realtà come nel raffigurarla ognuno con una propria nota particolare. Rammenterò fra essi Thorolf Holmboe, di cui io amo sopra tutto una grigia veduta di Cristiania velata lievemente di nebbia ed oppressa da un pesante cielo temporalesco; Bernhard Hinna, di cui invece preferisco una scena di neve sulla quale si posa il bacio luminoso di un pallido raggio di sole invernale; Edward Diriks, i cui due quadri, *L'albero solitario* e *Giuoco di nuvole*, di spiccata fattura impressionistica, sono individualizzati e resi particolarmente interessanti da un marcato accento drammatico, e poi ancora Kristen Holbö, Hans Heyerdahl, Johannes Müller, Killy L. Kielland, Gudmund Stenersen, Lars Jordet, Bryniulf Larsson, Thorvald Erichsen, Otto Hennig, Per Deberitz, Wilhelm Wetlesen, A. C. Svarstad, con la scena pantagruelica e così vivace di colore dell'inaugurazione della Casa del Popolo a Cristiania, ed Oda Krohg, la quale ha saputo dare, con la accorta aggiunta di una policroma lampada giapponese di carta, un carattere graziosamente decorativo alla sua scena di campagna.

Non meno vario ed interessante del gruppo dei paesisti, venuto a Roma quasi al completo, se ne eccettui, fra coloro la cui fama ha da tempo varcato i confini del proprio paese, Eilif Petersen, ci si presenta, nelle tre sale della sezione norvegese, il

gruppo dei pittori di figure e d'interni, dei quali ho finora ricordato soltanto Christian Krohg, che, del resto, è di tutti il più reputato in patria e fuori.

Ecco August Eiebekke e Gustav Wentzel, i cui due quadri *La preparazione della mensa* e *Prima colazione*, proprietà entrambi del Museo Nazionale di Cristiania, sia per efficacia espressiva delle figure, sia per studio di luci nel chiuso ambiente della casa, potrebbero a ragione venire additati come due eccellenti modelli di semplice e sincera rappresentazione reálistica di vita familiare, mentre Otto Valstad alla scena tanto comune di una tavola apparecchiata presso l'invetriata di una finestra ha saputo attribuire il fascino di un non so che di misterioso e di fantastico, circonfondendola, con pennello leggiero, della luce turchiniccia e trasfiguratrice di un raggio di luna.

Ecco Severin Grande, Gudmund Stenersen e Marie Hauge, che, raffigurando sulla tela, con coscienziosa ed amorosa esattezza di particolari, ma senza alcuna accentuazione patetica o falsificazione melodrammatica, una donna che taglia delle patate accanto a un fornello di cucina, degli operai che ritornano dal lavoro od una famiglia di contadini che desinano, ci rivelano la spontanea simpatia che gli spettacoli e gli attori della modesta e laboriosa esistenza popolare suscitano in sè stessi e soltanto per sè stessi in un paese profondamente democratico quale è la Norvegia.

Ed ecco infine, con quattro tele di pari vigoria ed efficacia, ma di soggetti affatto diversi, le quali sono di sicuro fra le più belle e schiette opere di visione realistica di tutta la svariata e abbondante esposizione internazionale di Valle Giulia, Halfdan Ström, antica e cara conoscenza del pubblico italiano, che ha appreso ad apprezzarlo come uno dei più originali e significativi degli odierni artisti scandinavi fino dalla terza delle mostre veneziane, in cui egli si presentò con due quadri pregevolissimi, *Giovane madre* e *Contadini norvegesi*, dei quali adesso l'uno trovasi nel *Musée du Luxembourg* di Parigi e l'altro nella Galleria d'arte moderna di Venezia.

La pittura di ritratto è invece, riconosciamolo pure, assai fiaccamente rappresentata nelle sale norvegesi, se se ne eccettuano l'immagine assai espressiva che Sigmund Sinding ha dipinta di suo zio Stefan, lo scultore ben noto che vive e lavora in Danimarca, e quella, così piena di delicato sentimento ma che bisogna guardare un po' a lungo perchè il fascino ne emani dalla fattura fin troppo ma volutamente sommaria, che della propria sorella ci ha dato Edward Munch, la cui arte intensa, sottile e suggestiva si svela meglio e meglio ci conquide con la tela tanto squisitamente ed acutamente melanconica che porta per titolo *La fanciulla malata*.

Spiacevole molto è che Erik Werenskiold, il quale generalmente viene considerato come il migliore ritrattista che possegga oggidì la Norvegia, non abbia voluto presentarsi a Roma che come incisore. Accanto alla serie di dieci acqueforti di agile ed abile lavoro da lui esposte a Roma, figurano con onore quelle a colori di Olaf Lange. quelle a bianco e nero di Johan Nordhagen, due litografie di William Peters e cinque arguti

disegni caricaturali di D. Gulbransson, il quale deve la larga sua notorietà all'essere, già da varii anni, uno dei più assidui e pregiati collaboratori del « Simplicissimus » di Monaco.

La scoltura norvegese, oltre che ad un gruppo di fratello e sorella, di fattura un po' molle ed eccessivamente levigata, di Valentin Kielland, è rappresentata a Roma da una diecina di opere in bronzo, in marmo ed in terracotta di tre artisti d'indole e di tendenze molto diverse l'uno dall'altro, Gustavo Vigeland, Ingebrigt Vik e Hans Stoltenberg Lerche.

Per quanto robusto, rude e direi quasi tragico è il primo, la cui violenta e concentrata arte di barbarico Rodin dell'estremo nord ci colpisce sopra tutto nel magnifico gruppo dei due vecchi mendicanti nudi, per tanto il secondo ci appare amabile, delicato e soave nelle sue morbide figurette di adolescenti placidamente sedute o dolcemente assopite.

In quanto al Lerche, l'originalissimo e bizzarro ceramista di fama europea, che è nato in Germania di padre norvegese e già da alcuni anni vive metà dell'anno in Italia e metà in Isvizzera, egli riconferma la sua abilità di esperto ritrattista con un busto, metà in terracotta e metà in ceramica, di uno dei suoi figli e con una maschera in bronzo, oltremodo rassomigliante, dell'illustre pittore tedesco Max Liebermann.

III.

LA SEZIONE DANESE

FATTA eccezione per un' ampia tela del Willumsen, *Giovinezza e sole*, audace ed assai ben riuscito tentativo di evocare col pennello una gaia e movimentata scena di ragazzi ignudi che si tuffano nel mare o si trastullano sulla spiaggia in mezzo all'abbagliante fulgore di un meridiano sole d'agosto, la quale, per la sua tecnica volutamente e sapientemente sommaria, suscita i sorrisi sdegnosi del grosso pubblico ma interessa ogni vero intenditore d'arte, il complesso numeroso e scelto di opere che Laurits Tuxen ha raccolto, con molto tatto e con esperto buon gusto, a rappresentare l' odierna arte danese nella mostra di Roma, non possiede certo quella grazia ridente, quella plastica di sicura e spavalda virtuosità o quell'eleganza decorativamente pittoresca, che, nelle sale svedesi, arrestano anche il visitatore frettoloso dinanzi a questo o quel quadro di Larsson, di Zorn o di Fjaestad, e neppure quella singolare attrattiva dell'esotico o dell'intensa e talvolta anche brusca efficacia dell'espressione e dell'atteggiamento delle figure umane, che s'impongono, sorprendendolo e magari dispiacendogli, a chi attraversi anche con occhi distratti le sale norvegesi, con le opere di un Krohg, di un Sohlberg, di uno Ström o di un Vigeland. No, le quattro sale danesi, con le loro pitture in gran maggioranza di tonalità basse e di soggetti semplici, con le loro sculture in maggior parte di formato piccolo e con le loro incisioni dal tratteggio minuto, non sono fatte per fermare i distratti ed i frettolosi, ma coloro che, non facendosi vincere dalla prima impressione di monotonia, si persuaderanno di esaminare con benevola e scrutatrice attenzione, l'una dopo l'altra, le duecento e venti opere che vi sono esposte, si accorgeranno ben presto che, sotto l'apparente uniformità, si nasconde una varietà di visioni e di ricerche, che rivela in parecchi di quegli scultori, di quei pittori e di quegli incisori una individualità spiccata e d'una non comune e spontanea schiettezza, tale da procurare a chi ne voglia e ne sappia, con sguardo accorto ed esperto, analizzare i prodotti un vivo e sottile godimento estetico.

Di colui che può con ragione considerarsi il più originale ed il più significativo rappresentante dell'attuale scuola di pittura danese, Peter Severin Kröyer, morto cin-

quantenne nel 1909 e la cui fama, come quella del norvegese Thaulow e dello svedese Zorn, era diventata, in questi ultimi anni, mondiale, non vi sono a Roma che due piccoli bozzetti, dei quali l'uno, *Preparazione delle sardine a Concarneau*, è di assai antica data e d'importanza, più che altro, storica, mentre invece l'altro, *Colazione d'artisti*, così gustoso di colore, così ben composto e così efficacemente evocativo nella sua fattura rapida e nervosa, è un vero piccolo gioiello pittorico, atto a richiamare il ricordo di quei mirabili gruppi di ritratti, nei quali il geniale artista danese eccelleva e che, per la varietà delle espressioni fisionomiche e per la naturalezza degli atteggiamenti, acuta danno la sensazione di un rapido, caratteristico e significativo momento di vita, vissuta da una piccola schiera di uomini sotto l'influenza di un comune interessamento intellettuale o di una comune ricerca di giocondo riposo dopo il lavoro febbrile e creatore della penna o del pennello.

Al Kröyer, per la ricerca degli effetti luminosi e per lo studio della vita agitata e perigliosa dei marinai, si avvicinano Laurits Tuxen e Michael Ancher, che di lui furono amici fedeli ed affettuosi e con lui ogni anno trascorrevano vari mesi sulla spiaggia di Skagen.

Del primo, che le ordinazioni rimunerative ma non mai abbastanza libere di ritratti ufficiali di principi e sovrani hanno alquanto allontanato dalle belle audacie delle sue tele giovanili, vi è a Roma, oltre ad un gruppo in bronzo di speciale interesse iconografico, che rappresenta Kröyer ed Ancher in una posa di amichevole intimità, una delicata piccola marina ed un bozzetto oltremodo pregevole del noto suo ritratto di Kröyer, raffigurato mentre cammina in tenuta di caccia in riva al mare, circonfuso da un abbagliante raggio di sole.

Dell'Ancher, oltre ad un autoritratto, vi sono due eccellenti scene di quella vita marinaresca di cui egli si è creata una specialità: *Preparazione per la partenza di salvataggio* e *Tre pescatori al tramonto del sole*, abile replica del quadro, che, nella prima delle mostre veneziane d'arte internazionale, suscitò un così vivo entusiasmo. Sono tre energiche figure di lupi di mare, che, seduti sur una panchina, fanno la siesta, fissando l'azzurro cupo delle acque che si distendono dinanzi ad essi, mentre il sole che scende all'orizzonte fascia loro di un violento giallo luminoso le spalle ed i volti rugosi e abbronzati.

Anche la moglie di Michael Ancher, Anna Ancher, gode fama di egregia cultrice delle arti belle ed i tre quadretti di genere da lei inviati a Roma, specie quello così giocondo nella sua semplicità che ha per titolo: *I nuovi stivali da caccia*, per quanto non siano di sicuro fra le opere sue più riuscite e più tipiche, ci attestano che essa non è punto immeritata.

In quanto al sessantanovenne Kristian Zahrtmann, il quale, per la sua ricerca del carattere drammatico nelle rievocazioni di scene storiche, suggerite sopra tutto dalla

vita di Eleonora Cristina, figlia di Cristiano IV, e per la sua concentrata e violenta foga cromatica, è stato un rinnovatore della scuola danese, in un periodo in cui essa si sdilinquiva nelle leziose scenette di genere ed intristiva nei toni grigi, egli è abbastanza degnamente rappresentato da un vigoroso cartone, *Giobbe ed i suoi amici*, di proprietà dell'Unione artistica di Copenaghen, e sopra tutto, come assai espressiva della sua particolare maniera, da una tragica figura di « Giovanna la pazza », seduta accanto ad un altare.

Degli altri pittori danesi più in vista e più rappresentativi, se manca Viggo Johansen, mirabile evocatore delle dolci scene della vita familiare e che ha gareggiato più di una volta col Kröyer nel radunare intorno ad una tavola, con rara efficacia figurativa di pennello, un gruppo di amici, vi sono però a Roma Julius Paulsen, di un realismo vigoroso ma un po' asciutto nei suoi ritratti, mentre più agile, spontaneo e disinvolto, benchè forse meno personale, si appalesa nel paesaggio; Laurits Andersen Ring, che, nato e vissuto quasi sempre in campagna, dipinge con amorosa minuzia, con intensità espressiva e con un vago senso di tristezza, che nobilita uomini e cose, gli aspetti e gli episodii dell'esistenza rusticana; i fratelli Niels e Joakim Skovgaard, paesista e marinista delicato il primo, come ce lo attesta in ispecie il quadro *Sulla spiaggia del mare del Nord*, ideatore e raffiguratore il secondo di scene leggendarie e bibliche, la cui ispirazione si riattacca, non senza grazia ma anche non senza una certa affettazione, alla pittura degli affreschisti prerafaeliti, ed infine Vilhelm Hammershoi, che una collezione assai varia di opere, ritratti, studii di nudo, paesaggi, vedute cittadine, interni di case, nelle quali dominano le gamme grigie ed i toni in sordina, ci rivela come uno dei più delicati e poetici pittori scandinavi, il quale, in alcune minuscole tele, come ad esempio *Interno di una casa danese* o *Giovine signora vista di spalla*, raggiunge, con una sapiente parsimonia di mezzi, la più squisita e deliziosa efficacia suggestiva.

Se pittori di buon nome, come l'Achen, il Rohde ed il Therkildsen, presentano opere, le quali, ad essere schietti, non si elevano di molto sulla mediocrità, altri di pari o anche forse di minore notorietà, hanno mandato invece quadri degni di singolare lode. Così, fra i ritrattisti, dimostransi eccellenti il Dorph, il Christiansen e sopra tutto Einar Nielsen, col gruppo poeticamente patetico di una donna e di un uomo appoggiati alla ringhiera di un balcone da cui si scopre un panorama di città, Herman Vedel, con l'elegante gruppo di tre donne e di un cane e con la mezza-figura di un vecchio professore di matematica dinanzi ad una lavagna, su cui scrive le cifre di una complicata operazione di calcolo, che, per vigoria di fattura e per evidenza di rappresentazione reâlistica, può a ragione venire additato come uno dei migliori ritratti di tutta l'esposizione.

Così, fra i paesisti ed i raffiguratori di scene di vita campagnola, oltre al Larsen, al Syberg e all'Hansen, conosciuti nel loro paese sotto la comune denominazione di « Fionani » dall'isola di Fion in cui abitano e lavorano, tutti tre i quali, ma il primo

in ispecie, hanno quadri di molto pregio, sono da segnalare con encomio Mols, Wilhjelm, Boyesen, Lassen, Pedersen, Möhl, Seligmann, Svend Hammershoi e Shouboe, un delicato idealizzatore e stilizzatore del paesaggio, a cui talvolta nuoce il voler aggiungere alle sue scene arborate qualche nuda figurina di donna di plastica non abbastanza salda e corretta.

A completare l'enumerazione dei pittori delle sale danesi che mi sembrano degni davvero, per un rispetto od un altro, di essere segnalati, ricorderò Oluf Hartmann, un artista morto prematuramente, con tre scene suggerite da leggende dell'antichità, quelle di Giacobbe, di Tobia e di Diogene, assai gradevoli all'occhio per eleganza di composizione e gustosa vivacità cromatica; Erik Henningsen, con un quadretto di genere, *Turbamento*, di superficiale piacevolezza vignettistica, e Sigurd Wandel, di cui *Il pasto del mattino*, malgrado qualche deficienza formale, seduce per l'amabilità del sentimento familiare e per la delicatezza dei rapporti luminosi.

Notato che avrò, nella sala del bianco e nero, una numerosa e varia raccolta di acqueforti di Hans Nikolaj Hansen, che sa, volta a volta, essere osservatore attento del vero e fantasticatore bizzarro e satirico, una piccola ed amabile stampa di Niels Skovgaard, che rappresenta dei bambini alla finestra, e quattro ritratti dal segno vibrato e sicuro eseguiti dal Kröyer, il quale sapeva adoperare la punta dell'incisore con non minore disinvolta valentìa del pennello, non mi rimane che a fare cenno delle opere degli scultori danesi esposte a Roma.

Avendo già innanzi parlato del gruppo del Tuxen, mi limiterò a ricordare rapidamente i due busti in marmo di minuziosa e delicata fattura che di sua moglie e della sua figlioletta Birgit ha esposto il Brandstrup, le robuste ed espressive teste senili del Kragh, i bronzetti di Marie Carl Nielsen, una scultrice di vivace talento che eccelle nel fissare nella cera le forme degli animali, cani o cavalli, mucche o pecore, un nudino grottesco di donna pingue e matura, eseguito con felice senso umoristico e con accorto pollice plasmatore da Kai Nielsen; un rassomigliante ritratto che Rasmus Harboe ha fatto di Stephan Sinding, e poi ancora il bozzetto di una fontana di bizzarro carattere decorativo, ideato ed eseguito dal già menzionato pittore Joakim Skovgaard e il macabro gruppo in bronzo, *La morte e la madre*, di Niels Hansen-Jacobsen, che, per originalità d'invenzione, per vigorosa sapienza di plastica e complessiva eleganza di linea, è da considerarsi come una delle opere più belle e complete prodotte dalla scultura danese nell'ultimo ventennio.

IV.

ÌGNACIO ZULOAGA

QUANDO a mente calma e dalle persone imparziali si farà il bilancio dei meriti e dei demeriti di coloro che idearono e che hanno attuata l'odierna grandiosa esposizione romana d'arte internazionale, io credo che non si dovrà, fra i primi, dimenticare il proposito così bene riuscito, di dare agio a due dei più caratteristici e significativi pittori dell'ora attuale, Ignacio Zuloaga ed Hermen Anglada, di fare una mostra individuale, la quale permette di bene conoscerne e di bene apprezzarne le vigorose ed originalissime personalità, giacchè, pure essendo composta di opere eseguite quasi tutte nell'ultimo lustro, può a buon diritto considerarsi come la più completa da entrambi finora presentata al pubblico.

Spagnuoli ambedue, ambedue lungamente e fieramente osteggiati in patria e debitori agli stranieri del successo sempre più vivo e sempre più largo delle loro tele, eglino differiscono affatto d'indole e di tendenze.

Mentre, infatti, Zuloaga è un cerebrale austero e pessimista, che aspira a riallacciare l'opera sua a quella dei grandi maestri spagnoli del Seicento e della fine del Settecento e sopra tutto al Greco ed al Goya e che del suo paese ama riprodurre gli aspetti tetri e grandiosi ed i tipi tragici e malsani, Anglada è un sensitivo raffinato che si compiace di ritrarre gli spettacoli della vita moderna delle grandi città, che ricerca le complesse, squisite e sapienti armonie cromatiche e che della Spagna esalta gli spettacoli di gioia, di movimento e di fasto popolare.

Pure, un osservatore sottile potrebbe notare, rilevandolo da qualcuna delle opere che trovansi adesso a Roma, che i due pittori spagnoli, i quali già da un decennio e forse più abitano ambedue per buona parte dell'anno a Parigi e che spesso si sono presentati contemporaneamente ad un pubblico straniero, avendo così occasione di studiarsi a vicenda, hanno finito, certo contro ogni loro proposito, con l'influenzarsi alquanto l'uno con l'altro, in modo che la fattura del primo è diventata un po' meno rude, spezzata e violenta di quanto fosse tempo fa e si è avvicinata in qualche particolare al secondo per certe minute delicatezze di toni e di armonie cromatiche, ed il secondo si è approssimato al primo per una più accentuata ricerca del carattere specie nelle fisonomie e negli atteggiamenti delle figure maschili.

Sono, però, contatti oltremodo fugaci e superficiali, se non addirittura fortuiti, chè grande e profondo è il divario fra la visione dell'uno e la visione dell'altro, fra ciò che ricerca il pennello dell'uno e ciò che ricerca il pennello dell'altro.

La comparsa d'Ignacio Zuloaga, nel 1903, alla quinta delle mostre biennali di Venezia, in cui per la prima volta si presentarono anche Anglada e Sorolla, fu una sorpresa ed insieme una rivelazione pel pubblico italiano, il quale, benchè fosse ristucco della leziosa, cincischiata e superficiale pittura dei degeneri e mercantili seguaci di Mariano Fortuny, si sentì offeso da ciò che di rude e perfino di brutale, così nei soggetti come nella tecnica, presenta l'arte di lui. In seguito però ad una contemplazione più lunga e più attenta, esso si lasciò conquidere, a poco per volta, dalla sua originalità vigorosa, concentrata e profonda.

Il medesimo caso erasi avverato, dopo la scandalosa ingiustizia commessa dagli ordinatori della sezione spagnola della mostra mondiale di Parigi del 1900, che ne avevano bandite le opere di Zuloaga, pel pubblico francese e poi per quello belga e per quello tedesco, presso i quali in seguito egli trovar doveva i suoi ammiratori più fervidi e convinti.

Ignacio Zuloaga, anche adesso che nessuno più osa contestare il valore eccezionale dell'arte sua, non riesce a piacere sempre e ad ognuno, ma eziandio coloro che meno simpatizzano con la sua rappresentazione di tipi e di scene della vita d'ogni giorno. spesso grottesche e triviali, più di una volta crudeli, quasi sempre però nobilitate da un sottile velo di tristezza e di pietà, non possono esimersi del tutto da un senso di ammirazione al cospetto dei suoi quadri di un carattere iberico così spiccato ed impressionante e debbono pure riconoscere che con essi si è ritornati in Ispagna, dopo una lunga e deplorevole parentesi, alla grande e gloriosa tradizione dei Velasquez, dei Zurbaran, dei Greco e dei Goya.

Disdegnando all'eccesso quell'esteriore piacevolezza elegante e melliflua, che ha formato nella seconda metà del secolo scorso il successo ma anche la rovina artistica dei pittori suoi compatrioti e ricercando, sopra ogni altra cosa, l'efficacia espressiva e l'intensità del carattere, Zuloaga presceglie le figure dei suoi quadri nei bassifondi di Madrid od anche ed a preferenza nella plebe di Segovia e di altre piccole città del centro montuoso della Spagna, in cui il tipo della razza si è mantenuto puro e più vicino a ciò che era nei secoli scorsi e mette bene in evidenza nelle creature umane l'essere d'istinto che svelano gli appetiti sensuali e la vita del vizio. Danzatrici dal sorriso meccanico e falso, popolane sensuali e civettuole, fanciulle precocemente reclutate dalla lussuria, prostitute imbellettate, mezzane ghignanti, vecchi libertini, nani guerci e muscolosi, romiti questuanti, adusati all' ipocrisia ed alla menzogna, toreri abbrutiti dal sangue e dagli entusiasmi della folla per l'audace ed elegante loro crudeltà professionale :

ecco i modelli preferiti dal suo pennello sicuro e disinvolto che li evoca talvolta con tonalità cupe dai neri profondi e dai grigi luminosi, ma molto più di sovente con tinte accese e perfino stridenti, con segno marcato ed incisivo e con un'efficacia di modellazione che rende in particolar modo evidente quanto di sensuale, di brutale o di turpe presentano le fattezze e le pose dei corpi, quanto di falso, di equivoco e di laido posseggono le fisonomie, suscitando in noi una impressione acuta di realtà vissuta ma in pari tempo intensificata e quasi esacerbata dalla riassuntiva forza di sintesi che ben pochi artisti moderni posseggono come e quanto lo Zuloaga, e facendoci conoscere una Spagna sensuale, violenta e tetra, tanto differente da quella di una superficiale vivacità di opera comica. a cui da tempo i nostri occhi e la nostra mente eransi adusati.

L'interesse suscitato dall'attuale mostra individuale d'Ignacio Zuloaga nel Palazzo di Valle Giulia e la presenza di lui a Roma gli sguinzagliarono addosso. nei giorni susseguenti all' inaugurazione di essa, tutta una muta clamorosa di giornalisti, i quali poi, in veste solenne di critici d'arte. piuttosto che studiare ed analizzare i suoi quadri, rilevarne i caratteri e spiegarli e farli amare ai proprii lettori, preferirono riferir loro le frasi pronunziate dal battagliero pittore spagnolo e che di continuo ritornano sulle sue labbra contro il realismo, contro la scuola dell' aria aperta, contro ogni ricerca di novità e di modernità, alla quale si deve, secondo egli suole affermare, se l'arte è caduta tanto in basso ai giorni nostri.

Che un artista si rinchiuda nel cerchio ferreo di poche idee rigorose, esclusive e intransigenti, le quali rispondono alle native sue tendenze estetiche ed all'originalità della sua personale indole o che almeno ne proteggono l'integrità spirituale, è cosa che si comprende, si giustifica ed ha per chi dipinge o scolpisce la sua parte di utilità, ma commette un grave errore colui che di quanto l'autore dice, con barzellette con paradossi e in formole rigide, dell'opera propria. crede potersi giovare per bene intenderla e, peggio ancora, per giudicare l'opera degli altri.

No, non è l'autore che devesi far parlare, ma l'opera. È con essa che bisogna sapere entrare in diretto contatto, è con essa che bisogna vivere qualche tempo, è essa che bisogna interrogare. E non è improbabile che. quando si sia alfine riusciti a farla parlare, essa smentisca in parte od in tutto ciò che ha detto il suo autore, che conosce sempre in modo imperfetto sè stesso e che non è mai il miglior giudice delle proprie creazioni. in cui vi è tanta parte di geniale incoscienza.

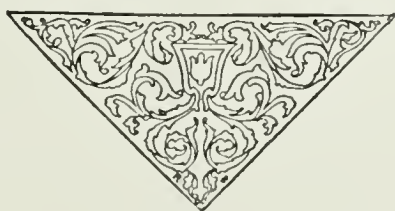
Così, ad esempio, mentre vediamo che Zuloaga, nei suoi discorsi, si ribella con tanta foga e tanta pertinacia a coloro che studiano la realtà e ad essa soltanto chiedono l'ispirazione, l'osservazione attenta dei suoi quadri ci persuade che, per quanto egli si sforzi di deformare le figure che mette in scena e di accentuarne, spesso fino al grottesco ed al triviale. l'espressione. di rendere scenografici i fondi e teatrali i gruppi

dei suoi quadri, di spingere verso la falsità la colorazione delle cose e delle persone ritratte sulla tela, mettendole arbitrariamente al di fuori del giuoco naturale delle luci e delle ombre e dei rapporti che crea il viluppo atmosferico, con tanta cura e con tanto amore studiati dagl'impressionisti, suoi antichi compagni di fede pittorica e suoi attuali odiatissimi avversarii, egli rimane pur sempre, così nel complesso come nei particolari, schiavo fedele, se anche involontario, della realtà, come lo fu sempre il suo vero e grande maestro Francisco Goya y Lucientes, mancando ad entrambi quella segreta fiamma di profondo, tragico e concentrato misticismo che forma l'essenza dell'arte di Domenikos Theotokopuli detto il Greco, che Zuloaga adora fino al fanatismo, che segue, ma di cui non ha potuto — ed è stato bene per l'originale sua personalità — che assimilare soltanto qualche carattere affatto esteriore.

E come il maestro suo Goya, che potrebbe a ragione venir proclamato il primo in ordine di tempo dei pittori moderni, l'autore della *Zia Luigia*, del *Vecchio arzillo*, di *Celestina* e della *Vittima della festa* è, per la ricerca assidua e febbrile del carattere e dell'espressione psicologica, artista spiccatamente moderno.

Infine l'opera sua tanto varia e così possente non fornisce forse, insieme con quelle di Degas e Whistler, Rodin e Meunier, Kröyer ed Israëls, Michetti e Zorn, Monet e Liebermann, Carrière e Brangwyn, Anglada e Klimt, Claus e Mancini e di parecchi altri pittori, scultori ed incisori d'Europa e d'America, viventi o morti soltanto da qualche anno, gli elementi per confutare vittoriosamente la pessimistica sua affermazione che la nostra sia l'epoca di maggiore decadenza dell'arte?

Del resto, se le tendenze, le simpatie, le aspirazioni estetiche di un pittore possono interessarci, se le paradossali sue intemperanze verbali possono divertirci, ciò che importa davvero è che l'opera sua, come è proprio il caso di Ignacio Zuloaga, riveli una visione eccezionalmente originale e che essa riesca a suscitare in chi la contempli un profondo ed acuto brivido d'arte.

V.

HERMEN ANGLADA Y CAMARASA

O squisito e raffinato maestro della tavolozza, che risponde al nome armonioso e squillante di Hermen Anglada y Camarasa e che è nato trentotto anni fa a Barcellona, rappresenta, insieme con Ignacio Zuloaga e Joaquin Sorolla, pure differendone non poco per indole e per tendenze estetiche, la recente e prosperosa rinnovazione della moderna pittura spagnuola.

Le sue tele, che altravolta erano quasi sempre di mondana visione parigina, con una lieve tendenza alla caricaturale deformazione di Toulouse-Lautrec da una parte e con un'elegante glorificazione luminosamente colorata di figure femminili su sfondi di giardini alla Watteau ed alla Monticelli dall' altra, e che oggidì sono di movimentata rappresentazione di caratteristici gruppi di popolani vestiti a festa e cavalcanti cavalli riccamente bardati o di schiere di appassionati suonatori di serenate e di gitane voluttuose inebbriate dalla danza, sono destinate, per la loro fattura elaborata, pastosa e sapientissima, a procurare il più intenso e sottile godimento alle pupille di quei buongustai. i quali compiaccionsi ai complicati accordi cromatici e rinunzierebbero senza esitare, per quanto paradossale possa ciò sembrare a certuni, alla più spettacolosa e ingegnosa delle composizioni di Gérôme ed alla più abilmente minuziosa e particolareggiata di quelle di Meissonier per un tappeto della Persia dalle larghe e cupe macchie di colore, per un drappo dell' India dai complicati arabeschi e dalla delicata gamma di sfumature o per un ricamo del Giappone screziato d'oro o filettato d'argento.

I due quadri esposti a Venezia nel 1903, che furono i primi che l'Anglada inviò nel nostro paese e di cui l'uno raffigurava una comitiva di zerbinotti in marsina e di donnine scollacciate e dagli ampi cappelli piumati, raccolta in un giardino di caffè-concerto che era illuminato da lampade alla veneziana, e l'altro tre gitane dai fastosi vestiti variopinti, suonanti le nacchere e contorcentisi nelle flessioni lascive di un impetuoso *fandango*, passarono inosservati dai più e soltanto da pochissimi furono apprezzati nel loro giusto valore di evocazioni intensificate della realtà e di squisite musiche di colori. Devesi invece riconoscere che all'attenzione, sia anche sospettosa e talvolta affatto ostile del pubblico italiano, il pittore audace di Barcellona seppe imporsi, fino dal primo giorno, con la serie di dieci opere da lui inviate alla susseguente mostra veneziana. In esse —

eccezion fatta per una, in cui erano raffigurati, con magistrale virtuosità di pennello, un cavallo bianco ed un gallo, di fronte l'uno all'altro, la quale attualmente trovasi nella Galleria d'arte moderna di Venezia — si alternavano scene della fattizia vita notturna di piacere di Parigi a scene di caratteristico soggetto catalano, facendo più di una volta pensare ad una trasposizione pittorica delle liriche di Charles Baudelaire, alle quali la nazionalità dell'Anglada desse un singolare pimento di sensualità moresca.

Dinanzi a queste dieci tele di diverse dimensioni, di differenti soggetti, di colorazioni violente le une, di tinte discrete e di tonalità in sordina le altre, ma rivelanti tutte una ricerca intenta ed appassionata d'insolite armonie cromatiche, la folla si rinnovava di continuo ed i giudizi più bislacchi si pronunziavano e le polemiche più ardenti si accendevano. Gli artisti e i critici d'arte, fatta qualche rara eccezione, non negavano di trovarsi al cospetto di opere di valore non comune e soltanto qualora non simpatizzavano con l'indole e le tendenze dell'Anglada, muovevano censure tecniche e facevano riserve estetiche, non sempre serene e sovente mordaci ed acerbette.

In quanto a quello che si suole chiamare il gran pubblico e che è sempre pronto a deridere e svillaneggiare ogni apportatore di nuova espressione d'arte, salvo ad entusiasmarsi, a distanza di qualche anno, per lo stesso artista od anche pei suoi ammiratori e contraffattori, esso, in massima parte, rideva si scandalizzava o s'indignava. Però l'accoglienza piuttosto benevola ch'esso ha fatto, nell'attuale esposizione di Roma, alle opere d'Ignacio Zuloaga e di Gustav Klimt, due altri originali e possenti artisti molto discussi ed anche un po' scherniti pel passato, mi fa credere che molto diverso ne sarà l'atteggiamento di fronte alle quindici nuove e magnifiche tele, di cui tre di dimensioni assai grandi, ed ai quattro disegni di nudo a carboncino che il simpatico e valentissimo pittore catalano ha riuniti in una vasta sala, assegnatagli dal comitato romano e inauguratasi con alquanto ritardo. Voglio crederlo ed augurarlo, ma chissà che le audacie dell'Anglada non risollevino, almeno in una parte del pubblico, le proteste feroci e le balorde risate di qualche anno fa?

Se si vuole davvero comprendere e gustare un artista, specie quando trattasi di un artista che, allontanandosi dalle forme tradizionali, abbia voluto e saputo crearsi una visione della realtà affatto personale ed una tecnica tutta sua per evocarla coi colori sulla tela, se è un pittore, o nella creta, se è uno scultore, bisogna osservare con paziente lavoro di analisi le sue opere e penetrarne un po' per volta l'essenza ed un po' per volta scoprire i processi con cui esse sono state eseguite. Ridicola pretesa da cervelli piccoli e gretti quella di volersi rendere conto di primo acchito di quanto ad un complesso e delicato creatore del pennello o della stecca è costato tutto un lento e progressivo lavorio intimo! Delle opere d'arte — parlo naturalmente di quelle soltanto che meritano davvero l'onore di tale qualifica — si potrebbe dire, modificando lieve-

mente una frase celebre di Victor Hugo, che sono esseri viventi: come tali, bisogna viverci insieme per poterle intendere ed apprezzare al giusto loro valore. Vi sono persone che si rivelano appieno fino dalla prima volta che le incontriamo, ma non sono quelle che più meritano d'interessarci, che posseggono una più spiccata individualità e da cui sentiremo un giorno la parola che ci sorprenderà o ci esalterà. Lo stesso si dica di un'opera d'arte.

Ecco un quadro od una statua che a bella prima, disturbando le vostre abitudini ottiche e contrastando alle inveterate vostre simpatie, vi dispiace; ebbene, qualora l'educazione della vostra mente e dei vostri occhi vi abbia fatto intendere che non trattasi punto di un'opera di volgare ed inabile mediocrità o di grossolano ciarlatanesimo, siete in dovere di non arrestarvi a quella prima impressione ostile e di non affrettarvi a pronunziare un giudizio che potrebbe essere ingiusto. Studiatene invece particolareggiatamente, con serenità e con buona fede, le qualità buone o cattive che vi hanno subito colpito, aggiungendovi poi quello che un esame più attento vi farà scorgere; cercate d'indovinare ciò che si è proposto l'autore e perchè se lo è proposto; sforzatevi di rilevarne le caratteristiche che ne costituiscono la peculiare originalità. Vivete, infine, con essa, finchè essa non vi parli e giudicatela, con piena conoscenza di causa, da ciò che vi dirà. Se alle interrogazioni dei vostri occhi e della vostra mente intenta e disposta a comprendere l'opera d'arte non saprà rispondere o non risponderà in modo soddisfacente, dite pure che essa è mediocre ed anche cattiva o che un'insuperabile antipatia di temperamento vi allontana dal pittore che l'ha dipinta o dallo scultore che l'ha plasmata. Ma allora non ve ne allontanerete più col segreto dubbio di non averla compresa per esservi fatto vincere dall'eccessiva orgogliosa fiducia nella propria prima impressione. Sì, nelle mostre d'arte come nella vita, si perdono possibili preziosi amici per non avere saputo indovinare le doti d'intelligenza e di cuore della persona in cui ci si è imbattuti e la cui fisonomia ed i cui modi non ci sono subito piaciuti.

Intendo bene che a molti sembrerà enorme quanto io richieggo in favore ed a protezione del buon nome di un'opera d'arte e protesteranno che non hanno nè il tempo nè la volontà di consacrare un'ora a fare la corte contro voglia ad ogni pittura o scultura che non piaccia loro in un'esposizione. Orbene, lasciando da parte che, anche in esposizioni formate con criteri di severa selezione o col concorso dei maggiori artisti dell'ora attuale, quali sono quelle di Roma e di Venezia, le opere d'arte che si presentino sotto aspetto recisamente nuovo sono assai poche, io non pretendo punto che tutti i visitatori facciano quanto più sopra ho domandato. Vadano pure i più verso i quadri e le statue che piacciono loro perchè rispondono ai loro gusti e ripetono loro ciò che si sono sentiti dire da tanti altri e tante altre volte, ma si astengano altresì dal giudicare con recisione impertinente le opere che non comprendono ed alle quali non possono, non sanno o non vogliono consacrare un po' del loro tempo per osservarle con calma e studiarle con ponderazione.

Hermen Anglada y Camarasa

Quanti di coloro — signore eleganti ed uomini serii che pensano si possa giudicare a primo colpo d'occhio un quadro, come un cappellino od un articolo di fondo di un giornale politico — che a Venezia od a Roma si sono creduti e si credono in diritto di lanciare barzellette o di sghignazzare dinanzi alle mirabili tele dell'Anglada, riderebbero e sopra tutto spropositerebbero meno se le osservassero con sguardo attento e con mente sgombra di pregiudizii e si sforzassero, senza parlare a vanvera di realtà tradita, di disegno scorretto e di colorazione arbitraria, di rendersi conto un po' per volta di quanto costituisce la personale originalità di visione e di fattura del baldo pittore catalano!

Volendo riassumere in due caratteri essenziali l'individualità artistica di Hermen Anglada si potrebbe dire ch'egli è un *impressionista*, dando a quest'epiteto il suo significato assoluto e non già quello ristretto e speciale attribuitogli dalla tecnica del celebre gruppo di pittori francesi dell'ultimo quarantennio, e che, in pari tempo, è un *fantasista*.

Come impressionista, egli predilige gli effetti straordinariamente e luminosamente cromatici che producono sui corpi in moto od immobili sia la luce lunare o siderale, sia la luce artificiale delle lampade elettriche, dei becchi di gas, dei policromi lampioncini alla veneziana, durante la vita notturna delle grandi metropoli moderne, nonchè le tolette stravaganti e pompose delle donnine galanti, i vestiti dalle tinte chiassose delle danzatrici gitane, i folgorii gemmei ed i luccichii aurei dei gioielli, gli agglomeramenti dei cristalli, le ceramiche decorate secondo il gusto moresco, i trionfi di fiori, gli svolazzi di stoffe e gli sfondi arborati, in mezzo a cui svolgonsi le feste e le ebbrezze delle varie classi sociali.

Come impressionista, egli ricerca e studia, con cura oltremodo amorevole, la forma dei corpi e degli oggetti così come compaiono in lontananza, applicandosi, mercè un processo affatto suo, che ha qualche lontano rapporto con quello adoperato da Antonio Mancini, a fissare sulla tela le successive trasformazioni che si operano, tanto pel graduarsi e per l'armonizzarsi spontaneo delle tinte, quanto per l'avviluppante strato d'aria e pei mille svariati giuochi di luce, sulle cose e sulle persone.

Come impressionista, infine, egli ricerca la bellezza cromatica d' insieme di un quadro, fatta di violente dissonanze, di toni squillanti e di delicate gamme di sfumature, col combinare, con sicuro accorgimento di pittore a cui nessun segreto della tavolozza è ignoto, i diversi arabeschi e le successive macchie di colore.

È una gioia sottile ed indicibile che egli prova nel contemplare la rara squisitezza di colorazione e la trasformazione delle forme degli esseri viventi e degli oggetti toccati od avvolti in parte dalla luce artificiale del gas o dell'elettricità ed in parte dalle languide trasparenze luminose che scendono sulla terra dal cielo notturno: è questa gioia

raffinata ed acuta che egli riesce mirabilmente a trasfondere a coloro che sentono e gustano la magia dell'esaltante arte sua.

Tale ricerca assidua e febbrilmente appassionata degli effetti di luce ambigua o violenta, la quale ritrovasi in tutte tre le categorie in cui si potrebbe suddividere l'opera sua di pittore, cioè nelle scene di soggetto e di figure tipicamente spagnole, nelle scene di quelle che, per la suggestiva loro grazia decadente, potrebbero battezzarsi le feste galanti del vizio parigino e perfino nei suoi vigorosi studii in piena pasta cromatica di cavalli, che, bagnati dalla pioggia od illuminati dalla luce crepuscolare o notturna, assumono le più stupefacenti colorazioni, rivela, d'altra parte, il fantasista raffinato che evvi in fondo a lui e che lo induce a desiderare che le cose reali si presentino agli occhi suoi sotto l'aspetto dell'insolito e del fantastico e lo persuade a raffigurarle quasi sempre sotto simile aspetto, accentuandolo anche, se ne è il caso, per renderlo più impressionante e significativo.

Così —per portare un esempio che richiamerà dinanzi alla mente dei miei lettori il più tipico forse dei quadri esposti dall'Anglada a Venezia nel 1905 —, poichè un fascio di luce elettrica, se viene proiettato su figure che si muovono in mezzo alle ombre di un giardino, ne assottiglia scheletricamente gli arti e ne impallidisce cadavericamente le facce, le due peccatrici che si avanzano nel primo piano di *Ai Campi Elisi*, mentre in fondo agitasi tutta una gioconda folla variopinta, assumono, sotto il suo pennello, la sembianza orrifica di due spettri della notturna deboscia parigina.

Così, per portare un altro esempio, la luce che violenta illumina le quattro figure del quadro *Danza gitana*, accentuando, così come negl' *Innamorati di Jaca* e nel « *Tango* » *della corona*, esposti attualmente a Roma, la durezza del profilo ed il ghigno della bocca dei suonatori di chitarra e le contorsioni del corpo lussurioso della donna che balla, riesce ad esprimere completa e nitida l'impressione provocatrice ed alquanto bestiale di una danza spagnola.

In questo accentuare i tratti che caratterizzano una figura e la rendono fisicamente rappresentativa di una data categoria sociale di persone di una data consuetudine di vita o di una data depravazione dei sensi o del sentimento, come nel sapere, mercè un'accorta e gustosissima gradazione di richiami di linee e di macchie di colore, attirare l'attenzione del riguardante verso la figura od il gruppo di figure che riassume in sè il significato e la ragione del quadro, mentre, con carezzevole morbidezza di pennello, sono dipinte nel fondo leggiadre o grottesche figurette episodiche, è riposta, a parer mio, la ragione principale per cui l'arte di Hermen Anglada y Camarasa, così spiccatamente originale, non può che riuscire sgradita ed antipatica a coloro che amano la sentimentalità novellistica e la minutaglia cincischiata dei quadretti vignettistici, mentre suscita l'ammirazione entusiastica di coloro che amano invece il bello caratteristico ed espressivo, che desiderano la rappresentazione degli spettacoli della vita moderna, la

cui realtà sia sintetizzata ed intensificata dallo spirito di osservazione e di rievocazione dell'artista, e che sono profondamente convinti che la pittura sia fatta sopra tutto per la gioia degli occhi.

VI.

SANTIAGO RUSIÑOL

RAMMENTATE, cortesi lettori, il delizioso poemetto in prosa, *Frisson d'hiver*, in cui Stéphane Mallarmé descrive, con raffinata delicatezza, la grazia triste e sottile delle cose appassite o sformate dal tempo ed esprime, con parole soavemente musicali che rapiscono l'anima nella regione dei sogni, il particolare stato d'animo, formato di languida mestizia, di coloro, che avendo in uggia l'arditezza sfrontata degli oggetti nuovi e disgustati dalla volgarità chiassosa della vita odierna, si compiacciono di cullarsi spiritualmente in una morbida nostalgia delle epoche scomparse e posano gli occhi con compiacenza soltanto su quanto ne serbi la traccia e ne rispecchi il ricordo? Ebbene, a tale famiglia di spiriti soavi meditativi e raffinati appartiene il catalano Santiago Rusiñol, a cui la predilezione dimostrata nel ritrarre, con rara maestria, sulla tela i pittoreschi aspetti delle numerose ville e villette del suo paese ha valso il nomignolo di *pittore dei giardini*.

Se adunque, nel baldo e geniale manipolo di artisti, a cui la Spagna deve la recente rinascenza della sua pittura, Ignacio Zuloaga ci appare, nel ripigliare che egli ha fatto della gloriosa tradizione interrotta di colpo dopo Goya, come un ricercatore d'ogni più significativa caratteristica della razza iberica e come un analizzatore, talvolta aspro e rude, delle passioni violente e sovente brutali di essa; se Joaquin Sorolla y Bastida rappresenta lo studio coscienzioso ed appassionato dell'umile realtà e degli abbaglianti effetti della luce solare sulle plaghe meridionali; se Hermen Anglada, sia che raffiguri voluttuosamente scene popolari spagnole, sia che ritragga episodii della notturna esistenza parigina del vizio, proponesi sopra tutto di procurare, mercè una fattura elaborata, gustosa e sapientissima, una sottile ed intensa voluttà alle pupille educate e compiacentisi nei complicati accordi cromatici, Santiago Rusiñol invece ci si rivela un cerebrale dall'ispirazione melanconicamente e suggestivamente poetica.

Ciò, del resto, sembrerà naturale appena avrò soggiunto che il Rusiñol maneggia la penna non meno bene del pennello e che i suoi bozzetti, le sue novelle, le sue impressioni critiche e in specie i suoi drammi, scritti in un catalano savoroso, ora languido ed ora vibrato, gli hanno procurato un posto oltremodo onorevole nell' odierna letteratura della penisola iberica.

Santiago Rusiñol

Santiago Rusiñol, che è nato nel 1861 a Barcellona, non è stato un precoce: distratto, durante l'adolescenza e la prima giovinezza, da altre cure ed avendo dovuto apprendere, senz'aiuto di alcun maestro ma esclusivamente mercè un poderoso sforzo autodidattico, gli elementi della pittura, egli esordì nell'arte dopo i venticinque anni.

Avendo a bella prima dipinti alcuni tipici paesaggi dei sobborghi industriali di Barcellona, egli per molto tempo esitò fra la pittura di figura e la pittura di paesaggio, producendo opere pregevoli sotto più di un riguardo, ma di scarsa originalità. Egli sentiva confusamente dentro di sè di avere qualcosa di tutt'affatto proprio da dire in arte, ma non riusciva a trovare il particolare linguaggio figurativo necessario a significarlo sulla tela.

Viaggiò a varie riprese, non soltanto attraverso la diletta sua terra nativa, così varia e così pittoresca, ma anche attraverso l'Italia, la Francia e l'Olanda, soggiornando a lungo a Parigi. Durante questi viaggi, di cui ha narrato, con stile vivace, più d'un episodio e più d'un'impressione, nel suo volume *Impresiones de arte*, adornato di numerosi rapidi schizzi da lui medesimo e dai suoi amici Zuloaga ed Utrillo, egli si attardò, con viva gioia dei suoi occhi, assetati di forme leggiadre e di vividi colori, e della sua mente, curiosa d'ogni più diversa sembianza di bellezza estetica e ad accoglierla sempre comprensivamente disposta, tanto dinanzi agli spettacoli della natura quanto dinanzi ai marmi, ai bronzi, alle tele ed alle stampe raccolte nelle gallerie e nelle periodiche mostre internazionali d'arte.

Con ardore contenuto e con pertinacia instancabile, egli lavorò durante anni e anni, cercando sempre nuove sensazioni e nuove emozioni e cercando attraverso di esse sè medesimo, finchè un bel giorno — credo fosse nella primavera del 1896 —, al cospetto di un poetico vecchio giardino, a metà abbandonato, di Granata, egli ritrovossi intero, nella rivelazione improvvisa di una consonanza profonda tra lo spettacolo melanconico di contorti alberi fioriti, di scalee diroccate, di mura cadenti e coperte di musco, di antiche statue mutilate, di viali invasi da erbacce selvatiche e la tristezza sognatrice della propria anima. Da quel giorno tutta o quasi tutta l'attività sua pittorica venne riservata ad evocare, con pennello glorificatore, i giardini di Granata, di Malaga, di Cordova, di Valenza, di Barcellona, di Majorca. I soggetti dei suoi quadri egli non li chiese più che ora alle grandiose ville signorili ed ora ai modesti giardinetti di montagna, ma a preferenza ai viali, alle aiuole, alle fontane, che, per la trascuraggine e l'abbandono degli uomini, ritornano oggidì, un po' alla volta, allo stato selvaggio, pure rivelando sempre, qua e là, l'antico splendore. Quella raffigurata dal Rusiñol non è già la natura nella sua nobile maestà o nelle sue grazie semplici e schiette, esaltata dal sole, poetizzata dal chiaro di luna, drammatizzata dalla bufera, che tanti illustri paesisti, da Ruysdael a Constable, da Rousseau a Monet, hanno dipinto, la natura che interessa, commuove ed esalta per sè medesima ed in cui la creatura umana ha

un'importanza affatto secondaria e semplicemente episodica, come in Fontanesi, od assume sembianze fantastiche, come le ninfe dei boschetti di Corot, come le simboliche apparizioni sulle nevose sommità alpine del Segantini o le ignude donne di una ridente placidità divina delle radure crepuscolari di Ménard, come neanche è la natura, decorativamente stilizzata, a grandi linee ed a larghe macchie, di Leistikow o di Urban, ma è la natura, quale l'uomo, nelle ville e nei giardini creati per le sue ore di riposo o di svago festoso, l'ha ridotta, corretta e ringentilita, con mente ingegnosa e mano industre, ed il cui scenario anche vuoto — come quasi sempre preferisce presentarla, per attribuirgli maggior prestigio di mistero e maggior possanza di sogno, il Rusiñol — suggerisce ed impone il pensiero delle creature mortali, che, un'ora un anno od un secolo fa, vi vissero vi amarono vi soffrirono. Gli attori, giovani o vecchi, belli o brutti, sani od infermi, ilari o mesti, che si riposarono all'ombra amica delle piante, continuanti ancora a ricoprirsi di fiori in primavera e di frutti in autunno, che passeggiarono pei viali adesso ingombri di sterpi e di sassi, che contemplarono le statue cadute poi in frantumi e le fontane già da tempo non più canore pei saltellanti e luccicanti giuochi d'acqua sono, ahimè!, scomparsi per sempre nel gran nulla, mentre invece il palcoscenico leggiadro ed elegante di verdure di acque e di marmi, su cui per tanti anni essi recitarono, miserevoli marionette in mano del Destino, la commedia o la tragedia della loro passeggiera esistenza, sussiste tuttora, per quanto trasformato e deturpato dal tempo. Ed è ad esso che noi, ansiosi e turbati, chiediamo di appalesarci qualcuno dei segreti che agitavano le anime di quegli scomparsi, a cui ci sentiamo, attraverso i secoli, legati da non so quale ascosa e misteriosa fraternità.

Ecco ciò che risvegliano in noi alcune delle tele più significative, che, in quest'ultimi quindici anni, ha dipinto il Rusiñol e di cui una dozzina sono ora esposte a Roma; ecco ciò che attribuisce loro un eccezionale fascino di poesia, che flebile ripercuotesi in un suo drammetto sentimentale in un atto, *El jardin abandonado*, la cui giovine e pallida protagonista, ultimo rampollo di un'antica famiglia aristocratica, respinge ogni offerta d'amore per non abbandonare la silenziosa prigione di alberi, nella quale ella ha vissuto, in una quiete dolcemente melanconica, dal giorno che è venuta al mondo, e dalla quale si solleva un coro di misteriose voci, ch'ella sola comprende e che cantano così:

De enjutos surtidores
somos la voz del agua,
y escuchamos inquietas
lo que cuentan las auras.

De los viejos jardines,
el eco cadencioso,
el eco de otros tiempos
llorado en el reposo.

Santiago Rusiñol

La resonancia muerta
de la vieja memoria,
y la canción antigua
contada por la historia.

Tristes hadas, cantamos
la mística leyenda
que en éxtasis profundo
murmura la arboleda.

Desolados jardines
servidnos de guarida,
que solo aquí gozamos
tan dulce poesía.

Ripetere per anni ed anni, in decine e decine di quadri, uno stesso motivo pittorico e non stancare il pubblico ed evitare, anche se raccolte insieme, la monotonia, è un vero prodigio e tale prodigio lo va compiendo da circa tre lustri il gentile pittore catalano, che, dovunque si è presentato, sia a Madrid sia a Parigi, sia a Bruxelles sia a Saint-Louis, ha trionfato. Ed una simile vittoria io sono persuaso che l'otterrà eziandio in Italia, dove è per la prima volta che si presenta con un complesso d' opere davvero caratteristico e significativo.

Il segreto di questo miracolo è riposto, non soltanto nell'abilità, piena di grazia, con cui, servendosi di pochi elementi più o meno identici, quali un porticato, una scalinata, un gruppo d'alberi, una siepe fiorita, una fontana zampillante od una vasca rispecchiante l'azzurro nuvoloso del cielo, una pergola, un frammento di colonna o una statua decapitata, egli sa comporre i suoi quadri; non soltanto nella sicurezza leggiadra del disegno e nell'armonia, ora in sordina ed ora squillante, dei toni verdi, rosei, gialletti, grigi e turchini, ma anche e sopra tutto perchè, tenendosi sempre a contatto con la natura, osservandola di continuo con occhio invaghito e con fantasia magnificatrice, egli non cade mai nel manierato ed evita, con la sincerità semplice della visione del vero, il pericolo di congelare la sua ispirazione in una *cifra*, per adoperare una parola molto diffusa di gergo artistico.

Al cospetto di questo rinnovarsi continuo, con mirabile freschezza d' impressioni, di una visione d'artista, che alletta gli occhi e fa soavemente sognare la mente, noi ci sentiamo riconquistati dinanzi ad ogni tela del Rusiñol dalla malìa sottile che sprigionasi da ciascuna di esse, in forma nel medesimo tempo eguale e differente, e peregriniamo, senza mai sentire stanchezza, attraverso i più diversi scenari arborii, dal *Laberinto* presso Barcellona, coi suoi archi di bossi, coi suoi busti marmorei e col suo ro-

tondo bacino, al cortile arborato dell' Alhambra di Granata, da un canale, in cui si specchia una filza di bionde acacie ad un giardinetto di collina piantato da mandorli in fiore, da una villa signorile, con una maestosa scalinata su cui passeggiano i pavoni ad una fontana a metà disseccata, su cui piegasi l'ignudo corpo decapitato di un fauno di pietra, da un tetro viale di cipressi al giocondo cantuccio fiorito d'una fattoria ed ogni volta più simpatizziamo con questo delicato e squisito pittore-poeta, il quale, ritraendo gli ambienti in cui altra volta vissero, ci fa conoscere ed amare le scomparse anime, eroiche o mistiche, tenere o violente, della Spagna dei tempi andati!

VII.

JOAQUIN SOROLLA Y BASTIDA

U nell'estate del 1895, alla prima delle fortunate mostre internazionali di Venezia, che io appresi a conoscere e ad apprezzare l'arte schietta e vigorosa di Joaquin Sorolla y Bastida, il quale, non avendo fin' allora esposto che a Barcellona ed a Madrid, era affatto ignoto fra noi.

Nella vasta sala assegnata alla pittura spagnuola, in cui sovraneggiava ancora la maniera brillante ma sempre più artificiosa dei seguaci di Mariano Fortuny, i miei sguardi furono di un tratto richiamati da una piccola tela, la quale, collocata troppo in alto, sfuggiva all'attenzione della maggior parte dei visitatori. Per titolo portava *Costruttori di battelli* ed a parecchi degli ammiratori dei quadri di teatrale piacevolezza che d'ogni parte la circondavano e quasi l'opprimevano il soggetto doveva di sicuro sembrare plebeamente volgare, dappoichè altro essa non rappresentava che alcuni marinai che rattoppavano una barca sdrucita. Chi, però, vi fermava su lo sguardo con speciale attenzione non poteva fare a meno di osservare che il raggio, che, insinuandosi sotto la grossa tenda incerata, fasciava d'oro parte della barca e crivellava di macchiette luminose le facce le mani e gli abiti dei marinai, dava viva ed acuta la sensazione abbagliante di un vero raggio di sole.

Fu per me una sorpresa gradita e confortante, perchè mi rivelò, come confermar me lo dovevano in seguito le tele di carattere assai diverso ma di non minore spiccata originalità del cerebralmente e poderosamente caratteristico Zuloaga dello squisitamente e raffinatamente sensitivo Anglada e del suggestivamente e delicatamente poetico Rusiñol, che in Ispagna incominciava alfine a farsi strada un giovanile movimento di ribellione contro i vieti convenzionalismi ed i destri giuochi di virtuosità che avevano precipitata in piena decadenza la pittura iberica.

Non mancai di additare subito ai miei lettori, con la più viva simpatia, l'opera modesta ma di non comune evidenza rappresentativa del giovane ed a me sconosciuto pittore di Valenza, non nascondendo che io giudicava superiore a tutte le composizioni, quali di fasto teatrale quali di leziosa minutaglia, esposte in quell'anno dai suoi compatrioti, sorrisi dal successo e coronati dalla fama, la semplice e piccola scena di spiaggia al sole ritratta dal suo pennello, la quale stava là ad attestare quanto, più di ogni in-

gegnosa formola accademica, d'ogni erudita imitazione delle tecniche dei gloriosi maestri del passato e d'ogni sapiente od astuta ricetta di tavolozza, valga talvolta lo studio ingenuo ed appassionato della realtà.

Molte altre tele del Sorolla ho visto negli anni susseguenti in Italia ed in Francia, dove, in occasione della mostra mondiale del 1900, egli doveva ottenere un così trionfale e meritato successo con quelle tre bellissime sue opere che sono *Triste eredità*, *Il bagno* e *Cucendo la vela* e la mia stima e la mia ammirazione per l' arte sua si sono andate rafforzando sempre più, giacchè in ognuna di esse ho ritrovato, spesso con più sicura robustezza di fattura e con maggiore larghezza e più acuto interesse di visione ed unite a volte anche ad un sentimento patetico di efficace sobrietà, la freschezza d'impressione e l'efficace notazione della sfolgorante luce solare che mi avevano colpito nel primo quadretto suo capitatomi sotto gli occhi.

È l'esistenza umile e laboriosa, fra terra cielo e mare, dei pescatori che Joaquin Sorolla ha veduto svolgersi di continuo durante anni ed anni sotto i suoi sguardi nel « Grao », l'ampio porto di Valenza, e che quindi conosce in ogni particolare e sotto tutti gli aspetti, che egli predilige e che, con quella facilità e quella abbondanza di produzione che sono in lui davvero prodigiose, ha ritratto in un numero stragrande di tele, senza mai ripetersi e senza mai mostrare stanchezza, perchè, sdegnando di dipingere di maniera e detestando altresì, salvo nel caso di ritratti, di lavorare fra le quattro pareti di uno studio, attinge varietà direttamente dallo spettacolo sempre nuovo e sempre diverso della natura, osservata con chiaroveggente pertinacia.

Da *Raccogliendo la vela* a *Raccogliendo le reti*, da *Ritirando la barca* a *Lupi di mare*, da *Nel bagno* a *Mangiando nella barca*, da *Vele ad asciugare* a *Tori nel mare*, quante scene piene di vita movimentata e caratteristica e rallegrate dallo scintillìo aureo del sole e dal rimescolìo spumoso dell'acqua sulla spiaggia, mercè le quali egli, nella varia e fin sovrabbondante mostra che lo rappresenta nel padiglione spagnolo, riesce ad interessare i nostri occhi e la nostra mente a quei rudi ed umili pescatori, padroni e nel medesimo tempo schiavi del mare!

E, sotto il suo rapido pennello, non soltanto gli uomini le donne ed i fanciulli, colti con tanta bravura evocativa nell'istantaneità degli aggruppamenti e delle pose più diverse nonchè nell'espressione dei volti, ora intenti al lavoro di cucitura o di rattoppo ora corrugati dall'ansia dell'attesa ora ridenti di gioia per la pesca abbondante, ci rivelano le sensazioni ed i sentimenti dei loro spiriti poco complicati; non soltanto il sole ci dà quasi l'illusione della luce abbagliante ed il mare della specchiante sua mobilità irrequieta, ma anche le cose inanimate, sabbia scogli barche vele remi reti, acquistano un linguaggio e ci confidano a bassa voce la loro misteriosa vita latente.

Talvolta, invece dei suoi preferiti marinai, il Sorolla, ci presenta, sempre con la

medesima perizia raffigurativa, i rudi figli della gleba od anche, come in *Un esperimento*, che ritrae con tanta evidenza la trepidazione intellettuale di un gruppo di uomini nella penombra serotina di un laboratorio di chimica, i nobili lavoratori della scienza; tal'altra fissa sulla tela qualche espressivo tipo di vagabondo o qualche fresco volto di ragazza del popolo o di bambino.

L'arte del Sorolla, così lodevole sempre per la schietta semplicità dell'ispirazione e pel sicuro magistero della fattura, riesce assai bene nel ritratto, come lo attestano quello davvero mirabile del Duca d'Alba e gli altri del signor Berueta, della moglie e dei figli dell'artista, e sa anche, quando lo creda opportuno e senza pur mai dipartirsi da quell'oggettiva fedeltà al vero che ne è il canone fondamentale, ottenere una patetica intensità di sentimento, come valgono sopratutto a darcene prova qui a Roma due quadri: *Maria convalescente*, così delicatamente soave nella pallida e sottile figura della giovanetta, che, poggiata ad un cumulo di bianchi cuscini, si profila su di un pittoresco sfondo di campagna meridionale, e *Madre*, così austeramente poetico nel sopore delle due teste rosee, quella della puerpera e quella del neonato, che spiccano sull'uniforme candore dell'ampio letto.

Anche qualche altro dei giovani pittori che seguono il movimento di rinnovazione che accentuatosi sempre più in questi ultimi anni in Ispagna chiedono l'ispirazione direttamente alla realtà, ma preferiscono quasi sempre, come, con visione e con aspirazioni affatto individuali, usano Zuloaga ed Anglada, ritrarre la Spagna, oltremodo caratteristica e che va poco per volta scomparendo, delle sigaraie e dei toreri delle voluttuose gitane e dei notturni strimpellatori di chitarra.

Invece Joaquin Sorolla y Bastida, di sentimento più spiccatamente modernista, rifugge da questa ricerca di un tipo alquanto teatrale di nazionalità pittoresca e presceglie scene e personaggi più normali più comuni meno apparentemente differenti dai popolani di altre nazioni, in modo che la così serenamente sana e già così copiosa sua opera di limpido ed acuto osservatore del vero e di entusiastico innamorato del sole potrebbe fregiarsi del motto che Guy de Maupassant mise per epigrafe rivelatrice e significativa sulla copertina del suo primo romanzo: *L'humble vérité*, tre semplici parole che rappresentano tutto un programma, tutta una professione di fede.

VIII.

IL PADIGLIONE DELLA SPAGNA.

NEL fastoso padiglione della Spagna, eseguito dal giovane e valente architetto Laredo, secondo alcuni dei più tipici modelli di quello stile plateresco che trionfò nella penisola iberica fra la fine del decimoquinto e il principio del decimosesto secolo e che possiede non pochi punti di contatto col barocco italiano e col roccocò francese, oltre alle due mostre personali di Sorolla e di Rusiñol, di cui ho parlato a lungo nei precedenti capitoli, ve ne è una terza che, collocata subito dopo il *patio*, attira di prim'acchito l'attenzione dei visitatori. È quella di uno scultore, Mariano Benlliure, figlio e fratello di pittori e che anche lui si compiace talvolta di servirsi, per esprimere le sue visioni d'arte, dei pennelli e della tavolozza, come l'attesta il rassomigliante ritratto che a Roma ne ha mandato José Moreno Carbonero.

Quattro opere in marmo e quattro in bronzo, di dimensioni di fattura e d'ispirazione assai diverse, ci permettono di giudicare nelle sue spiccate tendenze e nei suoi vari aspetti l'arte di colui che viene considerato come il maggiore degli odierni scultori spagnoli e che indiscutibilmente ne è il più popolare. Della stima grande e del favore sconfinato che egli gode in patria sono prova eloquente i continui incarichi che, da un ventennio in qua, egli ha avuto di eseguire monumenti pubblici e privati, fra i quali ricorderò, pel successo che ottenne nell'esposizione di Parigi del 1911, il monumento funerario al tenore Gayarre, così concettoso come ideazione e così decorativamente leggiadro come esecuzione, malgrado si presenti un po' troppo sovraccarico di particolari ornamentali.

Più che i busti, del resto assai pregevoli, di Teresa Mariani Cléo de Mérode, Giuseppe Anselmi e Titta Ruffa, più che la vezzosa testa di bambino, dal piedestallo così piacevolmente decorato di bassorilievi, e più anche dell'*Estacada de la tarde*, piccolo bronzo di efficace evidenza rappresentativa, che ci mostra un toro traballante sotto un mortale colpo di spada, e della *Gitanella*, marmorea e graziosa figuretta di danzatrice, le quali ultime due sculture esprimono abbastanza significativamente le due differenti maniere del Benlliure, l'una di un realismo un po' brutale e l'altra di un'eleganza un po' ammanierata, ci attira e c'interessa il gruppo *El coleo*, formato

da quattro figure grandi al vero, di cui due umane e due belluine, perchè esso è, senza contrasto, l'opera più importante e più caratteristica fra quelle esposte attualmente a Roma dall'abile e robusto artista valenziano.

Il movimentato ed emozionante episodio di *corrida*, che il Benlliure ha voluto e saputo, con plastica brusca ma poderosa, fissare nel bronzo, è certo una delle più tipiche manifestazioni di quel verismo minuzioso aneddotico ed intransigente, che ebbe qualche lustro fa anche in Italia e specie a Napoli, con Achille d'Orsi, Raffaele Belliazzi e Vincenzo Gemito della prima maniera, un periodo trionfale. Basta per persuadersene leggere le pagine di entusiastica glorificazione scritte dal Ferrigni e dal De Zerbi, che erano i critici in auge in quell'epoca, per la giovine scuola di scultura veristica, in occasione della mostra napoletana d'arte del 1877.

Per disgrazia, come del resto accade più o meno a tutte le tendenze trionfanti in una data epoca nel campo dell'arte, alla coda dei vittoriosi si mise una schiera numerosa di plasmatori mediocri, sprovvisti di buongusto e spesso di buonsenso, che si vantavano di fare del verismo e del modernismo, foggiando, con disinvolta grossolanità mercantile, grossi pupazzi di creta, tradotti poi in marmo od in bronzo, che ricordar dovevano alla riconoscenza del popolo italiano i redentori della patria o gl' illustratori delle lettere delle arti e delle scienze.

Di un movimento d'arte che aveva prodotte opere egregie non si volle in seguito ricordare, con evidente partigiana ingiustizia, che gruppi e statue brutte grottesche e antipatiche, non per colpa della tendenza d'arte di cui erano sporadiche ed improprie manifestazioni, ma dell' insanabile mediocrità dei loro autori, e si condannò in massa il realismo, decretando che non vi fosse più salute che nel simbolismo idealogico, senza riflettere che esso poteva ricondurre la scoltura a quella gelida artificiosità accademica contro cui si era così fieramente battagliato.

D'altra parte, si affermò recisamente ed erroneamente che ci fosse un' insuperabile riluttanza fra il costume dei giorni nostri e l'arte plastica, mentre invece si tratta il il più delle volte di sapere interpetrare con intelligente buongusto il vero. Una donna od uomo vestito alla moderna, se è riprodotto nel bronzo o nel marmo a grandezza naturale o più grande del vero e viene eretto sul melanconico isolamento di un piedestallo alto alcuni metri dal livello stradale, appare quasi sempre goffo volgare e falso. Tale però potrà non riuscire, siccome se ne è avuto qualche lodevole esempio anche in Italia, se l'artista, convintosi che il verismo per ottenere efficacia e meritare sincero encomio debba essere un' intensificata trasmutazione evocativa della realtà e non già la minuziosa contraffazione della natura, di cui ciascuna arte è dalla sua speciale tecnica costretta a sopprimere qualche cosa, avrà l'accorgimento di ambientare in un alto o bassorilievo la figura da riprodurre o di ridurla di dimensioni minori del vero o di presentarla sotto aspetto sintetico.

Ritornando al gruppo del Benlliure. esso non può ottenere oggidì in Italia il grande ed incontrastato successo che vi avrebbe quasi di sicuro ottenuto venti o venticinque anni fa, perchè il realismo scultorio vi possiede scarsi proseliti e tiepidi estimatori, avendo la parte più intellettuale e buongustaia del nostro pubblico rivolte tutte le sue simpatie verso l'arte poeticamente simbolica di Leonardo Bistolfi, che pure come audace campione del verismo iniziò la sua gloriosa carriera, ed a quella di nobile linea e di sapiente e carezzevole fattura di Domenico Trentacoste, che al verismo alla Meunier rese anche lui omaggio con una delle sue statue più caratteristiche *Il ciccaiuolo*. Suffragi ammirativi non mancheranno di sicuro al possente gruppo del Benlliure da quella parte più ingenua e meno colta del pubblico che non ama le novità e che è sempre un buon po' in ritardo in fatto di evoluzione artistica e che quindi gli accorderà adesso il plauso che in altri tempi gli avrebbe rifiutato e da coloro che si lasciano guidare soltanto dal proprio gusto, buono o cattivo che sia. e s' infischiano del giudizio degli altri.

Invece molti confratelli d'arte e molti intellettuali, pure riconoscendo la giustezza di osservazione e l'abilità tecnica dello scultore spagnuolo, che è di coloro che sanno bene ciò che vogliono e ciò che vogliono quasi sempre riescono a fare, anche a rischio di rimanere più di una volta vittime della propria ferma volontà e dell' indirizzo d'arte abbracciato con profonda persuasione e fin troppo scrupolosamente seguito, mostreranno fastidio, ne sono persuaso, per la minuziosità fedele ma eccessiva ed anche superflua di alcuni particolari, come, ad esempio, i ricami i fiocchetti ed i bottoni dell'abito ricco e pomposo del *torero*, e per la linea poco simpatica che agli occhi di chi guarda presentano le gambe stecchite ed alto-calzate del *picador* caduto sotto il toro, e troveranno, sopra tutto, esagerata la mole dell'opera per rappresentare un episodio così speciale e fugace, la cui forza di emozione, più che nella scena stessa e nei suoi personaggi, risiede nell' intero spettacolo teatralmente sanguinoso e nella folla che vi assiste con occhi intenti e cuore trepidante.

Se la maggioranza del pubblico ama, anche in arte, seguire la moda e disdegna oggi ciò che applaudiva e di cui compiacevasi ieri; se l'amatore d'arte, nella sua sensualità egoistica, rinchiudesi di proposito deliberato in date predilezioni e, feroce e incrollabile nelle sue simpatie e nelle sue antipatie, secondo esse giudica e manda; se l'artista, che ha le sue tendenze ben decise e non ama che quanto alle sue aspirazioni ed alle sue abitudini si accorda e si avvicina, non può non essere sovente ingiustamente severo od indifferente, il critico ha il dovere di essere, il più che gli riesca possibile, ecclettico ed imparziale, mostrando di saper comprendere ed apprezzare, anche se l'indole sua e la sua educazione gli vietino di gustarle appieno, le più diverse manifestazioni estetiche, sempre che esse attestino un' indole schietta e verace di artista.

Così, visitando l'esposizione di Valle Giulia, egli renderà omaggio, pure rilevando quelli che giudicherà essere i difetti delle singole opere e pure collocandone gli autori su scalini di assai diversa altezza, tanto alla possente genialità d' inventiva e di fattura

del francese Auguste Rodin quanto all'originale visione impressionistica ed alla delicatezza di sentimento dell'italiano Medardo Rosso; tanto al sintetismo epico ed all'arcaismo suggestivo del dalmata Ivan Mestrovic quanto alla grazia nobile ed armoniosa del belga Victor Rousseau; tanto alla sottile e nervosa eleganza modernista dell'italo-russo Paul Troubetzkoy quanto all'efficacia, volta a volta vibrante di vita e decorativamente trasfiguratrice, con cui lo svedese Carl Milles evoca nei suoi aspetti o riassume nei suoi tratti essenziali figure di uomini e sagome di bestie; tanto alla rudezza virulenta ma oltremodo espressiva del norvegese Gustavo Vigeland quanto al realismo drammatico minuzioso e scrupolosamente fedele dello spagnolo Mariano Benlliure, perchè ognuno di questi artisti gli appare, con più o meno eccellenza e con più o meno limpida e secura coscienza estetica, un'individualità rappresentativa della multiforme scoltura dei giorni nostri.

Senza attardarci sulle altre opere di scoltura del padiglione spagnolo, le quali non presentano un grande interesse, benchè qualche giovane, come ad esempio Pedro Estani Capella, nella statua in marmo policromo *Idea*, e José Capuz, nell'altra intitolata *Invocazione*, dimostrino lodevoli attitudini plastiche, nè sui disegni acquerellati di architettura, fra i quali richiama la nostra attenzione più, a dire il vero, per qualità di immaginativa che per concrete doti tecniche, un progetto grandioso e scenografico di cimitero di Teodoro Anasagasti, nè sui disegni e le incisioni, fra cui non mi paiono meritevoli di essere segnalate che alcune acqueforti di Ricardo Baroja ed alcuni disegni illustrativi di amabile ma superficiale facilità di composizione e di fattura di Narciso Mendez Bringa, passiamo ad un rapido esame delle opere di pittura, tra cui finora io non ho menzionato che quelle di Santiago Rusiñol e di Joaquin Sorolla y Bastida.

Del gruppo brillante teatrale e di artificiosa abilità di pennello, la cui disinvolta virtuosità, trasmodante troppo spesso, nei rappresentanti minori, i quali non sapevano e forse non potevano resistere alle insistenti ed interessate esortazioni dei negozianti di quadri, in una piacevolezza banale e mercantile, godè a lungo, in patria ed all'estero, del favore pubblico, finchè una violenta reazione lo ricacciò nell'ombra, diniegandogli, con implacabile severità, ogni merito ed ogni dignità d'arte, quasi a punirlo di essere stato fin troppo acclamato accarezzato e rimunerato, se manca a Roma, con José Villegas, il campione maggiore, vi ha, in José Moreno Carbonero in Sanchez Barbudo ed in José Benlliure y Gil, tre di coloro che vi occuparono un posto eminente.

Di essi il primo non si presenta che con quattro ritratti, dei quali io preferisco, come di osservazione più schietta e di tecnica più spontanea e robusta, quello già innanzi citato dello scultore Mariano Benlliure. Il secondo poi, oltre a due minuscoli ritratti maschili di abbastanza efficace naturalezza di posa, espone un quadro intitolato *Nel coro*, in cui si ritrovano. nell'eccesso di bitume della colorazione e nell'illuminazione

alquanto arbitraria della scena, alcune delle artificiose consuetudini della vecchia ed abusata maniera fortuniana ma che bisogna pur lodare per la grazia della composizione e per l'espressione delle due figure di suonatori di contrabasso.

In quanto al terzo, che è l' attuale direttore dell'Accademia Spagnola di belle arti di Roma e che a buon diritto gode fra noi tante amicizie e tante simpatie, egli ha voluto presentarsi con un complesso di ventisei fra tele grandi e piccole, le quali, oltre al merito intrinseco, posseggono quello di farci assistere, nelle diverse sue tappe, ad una vera crisi di coscienza estetica di un artista di non comune valentìa. Quale immensa differenza vi è, infatti, dalla virtuosità sapiente ma alquanto artificiosa del bozzetto dei *Flagellanti*, eseguito quando il pittore aveva un po' più di trent'anni, alla freschezza alla semplicità ed alla luminosità di alcuni interni di case rusticane della provincia di Valenza dipinti da lui dopo avere sorpassata di alcuni anni la cinquantina! Il caso di quest'artista, il quale, durante la giovinezza, come quasi tutti i suoi compagni di studi, ha creduto che non vi fosse salute e successo per la produzione della sua tavolozza che nell' imperante e trionfante fortunismo, e che, ricredutosi nell'età matura, si sforza, sempre con viva buona volontà se non sempre con completo successo, di rinnovarsi internamente e di fare alfine fiorire i germi della negletta propria individualità, guardando con occhi nuovi uomini e cose e disabituando, il più che gli riesce possibile, il pennello dalle antiche fortunate malizie, a me sembra non soltanto interessante ma addirittura commovente.

Degli altri pittori residenti già da lungo tempo a Roma e di cui varii hanno partecipato, sia anche in seconda od in terza linea, alle vittorie od alle sconfitte della scuola dei Fortuny, dei Pradilla e dei Villegas, usufruendo dapprima dell'entusiastiche lodi glorificatrici e poi sopportando i disdegni e le impertinenze dei critici subitaneamente contro di loro inferociti, ritroviamo nell'odierno padiglione spagnolo Mariano Barbasan, con un paesaggio alpestre, oppresso da un grosso e minaccioso cumulo di nuvole, ed attraverso a cui passa una fila di pecore guidate da un contadino che suona la piva; Enrique Serra, con due delle sue predilette figurazioni di alberi di ruderi e di acque stagnanti di un pittoresco oltremodo scenografico; Anton Fabrès, con una grottesca figura di ubbriaco; José Echena, con un umoristico quadretto di genere; Hermenegildo Estevan, con due melanconici paesaggi dell'Appennino, ed Antonio Reyna, con due luminosi cantucci dell'Andalusia.

Se passiamo ai pittori dai trenta ai quarant'anni, i quali, avendo iniziata la loro carriera quando la fulgida stella di Fortuny già impallidiva nel cielo nell'arte spagnola, ne hanno evitata l' influenza tanto perniciosa per la generazione antecedente, troviamo a Valle Giulia Fernando Alvarez Sotomayor, col nobile ed austero ritratto del pittore Helsoy; Manuel Benedito, con due gruppi, di acuta osservazione fisionomica e di gustosa fattura, di vecchi olandesi e di contadine spagnole in chiesa; Gonzalo Bilbao, con

una coppia di amanti gitani dipinti con gradevole vivacità cromatica ma in artificioso atteggiamento teatrale, e Gustavo Bacarisas, che, benchè nato da genitori spagnoli a Gibilterra, ha desiderato esporre in una delle sale italiane, con una gaia e luminosa visione di un mercato a Tangeri. Manca fra essi, ed è spiacevole, l'audace pittore d'avanguardia Picasso, assai più conosciuto del resto in Francia, dove da parecchi anni soggiorna, che in Ispagna.

Siamo così giunti alla schiera più giovanile, in cui la pittura spagnola può vantare già qualche recluta davvero preziosa e sulla maggioranza dei quali non è più l'influenza di Mariano Fortuny che s'impone ma quella di Zuloaga di Sorolla o, ma assai più di rado, di Anglada.

Segnalerò fra questi giovani José Ramon Zaragoza ed Antonio Echagüe Ortiz, con alcuni ritratti femminili, i quali, pure non essendo privi di pregio, sono però ben lungi dal mantenere le promesse dateci dalle opere con cui, due anni fa, presero ambedue così brillantemente congedo dall'Accademia Spagnola di Roma, dopo avervi per cinque anni studiato come pensionati. Ricorderò poi un altro pensionato, José Nogué y Maso, con una *Notte di luna a Bruges* di fattura assai disuguale; José Benlliure Ortiz, influenzato evidentemente da Sorolla e che, anche lui, non si rivela ancora in sicuro possesso della tecnica, ma che, malgrado ciò, nella scena rusticana di un *Pranzo di nozze*, presenta qualche figura bene osservata e bene tratteggiata; Gonzalo Moreira, con un gruppo di tre popolani in abiti da festa atteggiato con efficace naturalezza; Roberto Domingo y Fallola, con alcune scenette, vivaci di colore e felicemente movimentate, di *corride*; José Bermejo Sobeva, con due quadri assai grandi e di abile esecuzione, di cui l'uno evoca l'episodio mitologico del *Giudizio di Paride* e l'altro, che io preferisco di gran lunga, una tragica scena, di gelosia in una bettola; ed infine Eugenio Hermoso, con una tela oltremodo leggiadra, che porta per titolo *La Juma la Rifa e le sue amiche* e che ci presenta una ridente schiera di ragazzine del contado, le quali sorreggono ciascuna sul fianco un grosso recipiente di ceramica colorata.

Coloro, però, che nella baldanzosa falange dei pittori non ancora trentenni, sovrastano di un buon po' tutti gli altri, sono Valentin e Ramon de Zubiaurre, fratelli di nascita di aspirazioni e di estetica produzione, ciascuno dei quali, ispirandosi a scene dell'intimità famigliare o anche e più di sovente ad aspetti e tipi oltremodo caratteristici delle alpestri cittaduzze delle provincie basche, ha mandato a Roma tre quadri di vigorosa intensa e caratteristica visione.

Le figure di contadini artigiani e rivenditori di frutta o di pesci ed anche quelle di vecchie beghine genuflesse od adornanti di fiori l'altare della Madonna sono da amendue evocate con un'efficacia ed un'evidenza rappresentative di spietata virulenza nell'osservazione dei particolari brutali e grotteschi, che sembra quasi si proponga di

ben mettere in evidenza i caratteri che apparentano l'uomo ora alle scimmie ora alle marionette ed ora alle belve e che lasciano nella mente di chi per qualche tempo le fissi con attenzione un ricordo non facilmente cancellabile. Del resto, tale realismo rude e robusto, accentuato quasi sempre da una colorazione cupa e qua e là violenta ma illeggiadrito assai di sovente da gruppi di frutta di fiori e di luccicanti ceramiche di una singolare grazia decorativa, pure possedendo il merito di un' apparenza ed insieme di un sostrato d'individuale originalità, riavvicina da una parte i Zubiaurre all'illustre loro conterraneo Ignacio Zuloaga e dall' altra li riattacca alle tradizioni più antiche e schiette della pittura spagnola.

IX.

CARL LARSSON

LA vasta e luminosa sala del palazzo di Valle Giulia, sulle pareti della quale, tappezzate, per espresso desiderio dell'artista, interamente di bianco, sono in bell'ordine disposti due quadri ad olio, cinque acqueforti e non meno di trentanove acquarelli di Carl Larsson, possiede la rara virtù di riunire in una comune ammirazione, sincera e spontanea, le più differenti categorie di visitatori della mostra, dalle più raffinate alle più ingenue, dalle più colte alle meno adusate e meno sensibili al fascino speciale delle arti belle.

Nelle altre tre sale della sezione svedese, dinanzi ai paesaggi invernali di visione nipponicamente decorativa di Gustavo Adolf Fjaestad, ai nudi di poderosa e spavalda plastica veristica di Anders Zorn od alle bizzarre e grottesche fantasie da delicato miniaturista di Ivor Arosenius, il dissidio ricomparirà violento e l'incompetenza l'incomprensione e l'insofferenza di quello che vuolsi chiamare il gran pubblico si riveleranno di nuovo nelle esclamazioni canzonatorie o scandalezzate, nei sorrisi disdegnosi e nelle scrollatine di spalla di fastidio, ma nella candida sala Larsson il prodigio rinnovasi di continuo, chè l'accordo è completo e la compiacenza è generale in tutti coloro che contemplano, l'una dopo l'altra, le numerose scene, nelle quali quell'irresistibile mago del pennello che è il soave ed insieme arguto pittore di Sundborn ha glorificato, con tanta squisita grazia, senza mai trascendere in sdolcinature sentimentali, senza mai ricorrere a trucchi novellistici e senza mai commettere un'infedeltà al vero, le gioie semplici e pure della quotidiana esistenza domestica.

Se fra le opere esposte dal Larsson, è *Festa campestre*, la larga tela ad olio dipinta da lui per la mostra artistica di Roma, quella che attira di primo acchito gli sguardi di chi entra nella sala di cui occupa la parte centrale, sia per la gioconda vivacità del colore, sia per l'amabile eleganza della composizione, sia per la grazia, piena di spontanea naturalezza, con cui vi sono atteggiate le figure e sia per la luminosa e pittoresca piacevolezza dello scenario, è invece la serie delle trentasei scene familiari, le quali portano per titolo comune : *La casa al sole*, che riesce ad accaparrare più a lungo l'attenzione ed a suscitare più viva l'ammirazione.

E, difatti, in essa che più spiccata ed originale si appalesa l'individualità artistica del Larsson, che pure attingendo sempre l'ispirazione da un medesimo soggetto da un medesimo ambiente da un medesimo gruppo di persone. sa presentarli ogni volta sotto un aspetto nuovo e diversamente gradevole pegli occhi ed attraente per la mente di chi contempla l'opera sua. In essa, d'altra parte. la perizia sua di acquarellista si riafferma di tale e tanta magistrale sicurezza e disinvolta varietà di potere stare con onore a raffronto di quella dei più esperti e valenti fra coloro che. in Inghilterra ed in Olanda. dipingono coi colori sciolti nell'acqua.

Anche l'inglese Kate Greenaway. nei suoi libriccini figurati, anche l'americana Mary Cassatt. in una serie di acqueforti a colori, anche l'olandese Jan Toorop, in alcune minuscole punte-a-secco, anche il norvegese Halfdan Ström ed il danese Viggo Johansen e varii altri moderni pittori, incisori ed illustratori di giornali e di volumi si sono fatti di proposito deliberato i raffiguratori dell'infanzia. ma, benchè degni tutti di lode pei risultati saputi ottenere. nessuno di essi è riuscito, con più intensa e persuasiva efficacia di Larsson, ad esprimere la grazia schietta e gaia dell'ambiente domestico ed a mostrare come di esso i fanciulli rappresentino la più dolce attrattiva e la gioia più profonda e verace. Si direbbe quasi. come già altra volta ho avuto occasione di osservare, che egli. oltre a quella di fare della bella pittura, siasi proposta la difficile missione di convertire al matrimonio i celibi più pertinaci. Non soltanto. però, nell'evocare la vivacità birichina e ben spesso clamorosa e la tenerezza carezzevole delle creature che appartengono tuttavia all'età d'oro dell'infanzia. Carl Larsson riesce mirabile, ma anche nel ritrarre la leggiadria languida, ora ridente ed ora melanconica, dell'adolescenza e della prima giovinezza. Guardate un po', nella serie esposta attualmente a Roma, la fanciulla che si prepara a prendere il bagno, l'altra a cui la mamma cuce l'orlo della bianca vestaglia, la terza che apparecchia il desco familiare e la quarta che, appoggiata ad un tavolino, guarda meditabonda attraverso i vetri di una finestra e ditemi poi se non ho ragione.

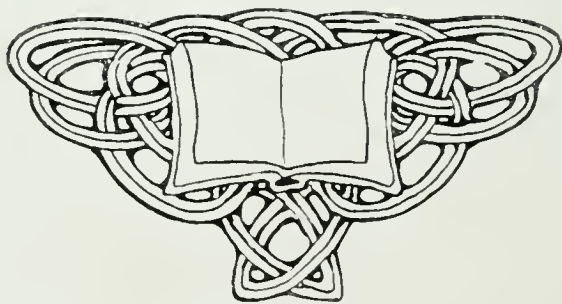
Assai vago ed originale è lo scenario su cui per solito disegnansi le figure di bimbi e di adulti presentateci in questi acquerelli ed in mezzo al quale si svolge il mite e semplice corso degli eventi domestici. In esso appalesasi, ancora una volta. il delicato. ingegnoso e così personale buongusto decorativo del Larsson, giacchè. nella piacevolezza delle accese tinte piatte delle pareti. in cui il rosso si alterna per solito al verde ed al giallo, illeggiadrite da fasce e sagomature di tinte più chiare o da sottili festoni piccole ghirlande e discrete ed acconcie ornamentazioni naturalistiche. che ci fanno più di una volta ripensare a quelle che scorgonsi tuttora sulle mura delle ville pompeiane, adattate, però, con sagace accorgimento pittorico. alle speciali esigenze cromatiche di nordiche pupille moderne.

Per lo scenario dei suoi acquerelli, il Larsson, del resto, non ha fatto altro che riprodurre, con fedele compiacenza, i varii aspetti interni ed esterni della sua casetta di Sundborn, grazioso villaggio a pochi chilometri dall'industriosa e ricca città di Falun, celebre per le sue ferriere. Di essa egli è stato architetto, decoratore ed arredatore ed in essa da quattro lustri e forse più, egli trascorre buona parte dell'anno, in seno alla dilettissima sua famiglia. Così sono abitatori od assidui frequentatori della pittoresca villetta di Sundborn o della sua casa di Falun quasi tutti coloro che, da circa un ventennio, gli hanno servito costantemente di modelli pei suoi amabili quadri di vita domestica, di modo che chi sfogli con lenta mano, i quattro bellissimi albi nei quali dall'editore Albert Bonnier di Stoccolma è stata riprodotta la maggior parte di essi in tricromia, impara a conoscere, oltre all'autore di tanti deliziosi acquerelli, che ama assai spesso mettere sè medesimo in iscena, i due suoi vecchi genitori, i quali da umili contadini, a forza di lavoro di pertinacia e di economia, divennero prima fittabili e poi proprietari di una piccola fattoria, la snella e gentile sua moglie, i sette suoi bei figlioli, Ulf Susanna Pontus Lisbeth Brita Kersti ed Esbjörn e la vezzosa servente Martina, la quale attualmente occupa un posto d'onore nella Galleria d'Arte Moderna a Venezia, vestita di bianco e di rosso e con in mano un vassoio carico di tazze, così come l'ha raffigurata pei contemporanei e pei posteri il pennello magnificatore del suo padrone. Perfino i cani, che, in più di un acquarello larssoniano completano la scena, sono i due cani di casa.

Ecco perchè, al cospetto di un gruppo di acquarelli di Larsson, come ad esempio quello che adesso è esposto a Valle Giulia, molto di sovente il visitatore, oltre che a provare un'intensa ed oltremodo gradita senzazione estetica, sentesi conquiso da una sottile emozione sentimentale. Che importa che egli non abbia varcata mai la soglia della policroma casetta in legno di Sundborn e non abbia potuto apprezzare l'affabile ed indimenticabile ospitalità dei padroni cortesissimi? Egli la conosce lo stesso in tutte le sue stanze, dal tinello al salottino, dal laboratorio femminile col suo telaio alla linda cucina, dalle varie camere da letto al vasto studio, pieno di cavalletti di cartelle di tele abbozzate, come conosce il giardino che la circonda, il lago pescoso che con essa confina, il ponticello, a cavalcione di uno spumeggiante e fragoroso torrente che vi conduce e, poco discosto da essa, l'austera e modesta chiesa protestante ed il piccolo e solitario cimitero, in cui dormono, già da qualche anno, dell'eterno sonno, l'una accanto all'altro, la vecchia genitrice ed il primogenito di Carl Larsson.

Che importa che egli non abbia visto coi propri occhi i genitori i figliuoli la moglie e la servetta del pittore di Sundborn? Egli li conosce tutti bene lo stesso di figura ed anche come carattere, potuto indovinare attraverso certe espressioni del volto e certi atteggiamenti della persona, e tutti sono diventati un po' suoi amici.

E non è forse un benevolo sorriso d'amico quello che a Carl Larsson in persona, nell'autoritratto generosamente da lui donato, di recente alla Galleria degli Uffizii e che rimarrà a ricordarne agli amici ed agli ammiratori numerosi che egli possiede in Italia la figura bonaria ed insieme maliziosa, schiude le tumide labbra fra il biondo fulvo dei baffi bambagiosi e della barba appuntita e fa scintillare le cerulee pupille dietro i cristalli degli occhiali?

X.

JOZEF ISRAËLS

L'ARTISTA genialmente possente ed originale, di cui un laconico telegramma dell'Agenzia Stefani annunciava, la mattina del 13 agosto, sui giornali italiani la morte avvenuta la vigilia, aveva conservato, malgrado i suoi ottantasette anni suonati, una limpidità d'intelligenza ed un'attività laboriosa davvero mirabili per quella grave età, sotto la quale la persona gracile e curva di lui sembrava già da parecchio tempo volere soccombere da un momento all'altro.

Infatti uno dei suoi discepoli ed amici più ferventi di affetto e di ammirazione, Philip Zilcken — ben noto in Olanda come in Belgio in Francia ed in Italia, non soltanto in qualità di pittore e d'incisore di non comune valentìa ma anche in qualità di scrittore acuto e vivace, a cui si deve l'assai numerosa ed interessante mostra individuale che dell'illustre maestro di Groninga si ebbe a Venezia l'anno scorso e la bella monografia illustrata che sull'opera di lui pubblicava alcuni mesi fa, volta in italiano e in elegante veste tipografica, l'Istituto d'Arti Grafiche di Bergamo — riferiva nel numero del 2 agosto della *Gazzette de Hollande* dell'Aja, un colloquio avuto, appena tre o quattro giorni prima, col glorioso vegliardo a Scheveningue. Alla famosa spiaggia marina, distante non molti chilometri dall'Aja, l'Israëls erasi recato, come usava del resto ogni estate, a chiedere un poco d'aria nuova e refrigerante ma non già riposo, perchè allo Zilcken, che gli domandava se fosse completamente in ozio, egli, sorridendo, additò su di una tavola due acquerelli appena abbozzati e su di un cavalletto un quadro di soggetto rusticano portato quasi a compimento.

« — Che volete, egli disse, non posso stare senza lavorare! Dopo qualche giorno che sto senza far nulla, le mie mani sono prese da irrequietudine e bisogna pure che io finisca con l'ubbidir loro. »

Poi, con paziente buona volontà e dando prova di una visione estetica serena e precisa, si sottopose alle interrogazioni su di una controversa questione d'arte, per cui lo Zilcken aveva di recente iniziata un'inchiesta fra i pittori olandesi e stranieri e per cui erasi recato ad intervistarlo.

Sorvolando su tutto ciò che l'Israëls ebbe a rispondere al suo intervistatore, piacemi di qui trascrivere le frasi conclusive, perchè la morte sopravvenuta a così breve distanza, attribuisce loro l'importanza di una specie di confessione di professione di fede ed anche di ammonimento.

State ad ascoltare: « I pittori fanno ciò che vogliono, ciò che passa loro per la testa. La maggior parte dei veri pittori non pensano. Lavorano secondo la naturale impulsione, secondo il loro gusto affatto spontaneamente. Ognuno dunque faccia ciò che vuole, a patto che lo faccia con sincerità e senza spirito d'imitazione.... La libertà è la gioia! »

Quanta sagacia nelle parole semplici e schiette del nobile vegliardo, così prossimo alla tomba, e quanto acume sotto l'apparente bonarietà lievemente maliziosa!

Leggendo l'intervista avuta dallo Zilcken con l'Israëls, vivo mi riapparve dinanzi alla mente il ricordo di una visita fatta a costui circa due anni fa.

Erano già molti e molti anni che Jozef Israëls viveva all'Aja e gli abitatori della linda e graziosa capitale dell'Olanda additavano al forestiero, con reverenza ammirativa e con convinto orgoglio di compatrioti, la casa di Koninginnegracht in cui alloggiava il glorioso pittore e donde egli usciva ogni giorno metodicamente alla medesima ora per fare la sua passeggiata mattutina, a meno che non fosse in viaggio, perchè l'età molto avanzata, come non gl'impediva di dipingere, non gli vietava di fare, tratto tratto, una scappata a Parigi per visitarvi il suo figliuolo Isaac, pittore anche lui ed assai valente che da tempo vi si è stabilito, o di venirsene per due o tre settimane nell'Italia nostra, per cui nutriva speciale predilezione.

Non riusciva difficile a chi coltivasse l'arte od anche ad essa in particolar modo s'interessasse come studioso o come collezionista e si trovasse di passaggio all'Aja, secondo accadde a me nella primavera del 1909, di vedersi aprire, mercè un biglietto di presentazione di un qualche amico del grande artista, l'uscio della casetta di Koninginnegracht e di essere ricevuto da Josef Israëls.

Appena voi eravate entrato, un vecchietto piccolo di statura ed asciutto, un po' curvo e dalla grossa testa capelluta e barbuta completamente incanutita, vi sorrideva con le labbra sottili e disseccate e, mentre gli occhietti cerulei vi fissavano attraverso i grossi cristalli degli occhiali a stanghette, una mano scarna ma ancora agile e ferma, la mano che aveva creati tanti capilavori e che continuava tuttora a tenere, per varie ore del giorno il pennello ed a lavorare, vi si stendeva cordiale, nello stesso tempo che la bocca vi dava il benvenuto.

E, allorquando voi eravate seduto accanto all'ampia poltrona nella quale Israëls se ne stava raggomitolato colle mani ora distese sulle ginocchia ed ora sui bracciuoli, egli vi parlava, con calma e con buon senso, della pittura in generale e della sua personale visione d'arte in particolare, senza falsa modestia e senza spavalderie orgogliose ma con la coscienza serena di un artista, che, avendo lottato a lungo per ritrovare sè stesso e per crearsi un'originalità tutta sua, sa ciò che ha fatto ed ha fatto ciò che voleva.

Entrati in quella casa con l'ammirazione per l'opera possente e schietta dell'artista, che con ragione è stato soprannominato il *pittore degli umili* e dei cui quadri del pe-

riodo migliore fu scritto dal critico francese Duranty, con frase rimasta in seguito celebre, che erano *dipinte d'ombra e di dolore*, se ne usciva con una sincera stima e con una viva simpatia per l'uomo, le cui osservazioni assennate e sovente argute sull'arte e sugli artisti dei tempi attuali, espresse in forma piana e limpida, non così presto si cancellavano dalla mente di colui che aveva avuta la ventura di udirle dalla sua bocca medesima.

A coloro che non ebbero l'occasione di conoscere di persona l'Israëls, ma che amano le manifestazioni delle moderne arti belle e ad esse s'interessano, la notizia della sua morte avrà richiamato alla mente i ragguagli sulla sua vita e sulla sua carriera di pittore, lette altravolta in qualche libro o su qualche giornale. Avranno ricordato che era nato da genitori israeliti a Groninga nel gennaio del 1827; che doveva diventare rabbino per accontentare l'ambiziosa aspirazione del padre, piccolo agente di cambio, ma che, malgrado gli studi portati a buon punto per ottenere tale risultato, seppe un bel giorno persuaderlo a lasciare che si consacrasse invece alla pittura, verso cui si sentiva chiamato da uno straordinario trasporto; che ebbe per maestro il Kruseman, il quale all'epoca sua veniva considerato, per quanto perfettamente a torto, come uno dei maggiori artisti dell'Olanda; che, persuasosi di trarre scarso profitto da tale insegnamento ed indotto in ispecie dall'ammirazione suscitata in lui da alcune tele venute dalla Francia, si decise a recarsi a Parigi, dove visse assai miseramente e penosamente durante due lunghi anni, ma dove tutto quanto vide studiò e copiò nei musei e nelle esposizioni, servir doveva non poco allo sviluppo ancora lento della sua personalità estetica, la quale non riuscì a prendere piena coscienza di sè che qualche anno dopo a Zundwoort, piccolo villaggio di pescatori presso Haarlem, dove era stato costretto a rifugiarsi nella speranza di riconquistarvi la salute, posta a dura prova da una grave malattia e dove rimase profondamente impressionato dalla vita di quei pescatori, che divennero d'allora in poi i protagonisti delle sue tele.

Ricorderanno poi che, conquistata coi suoi quadri una celebrità mondiale, egli fu, insieme con Anton Mauve, insuperato e insuperabile nel ritrarre greggi di pecore sulle vaste verdi e fresche praterie olandesi, con Johannes Bosboom, reso giustamente famoso dai suoi mirabili interni di chiesa, con Hendrik Willem Mesdag, marinista davvero mirabile, e coi tre fratelli Jacob, Matthijs e Willem Maris, figuristi paesisti e animalisti di rara efficacia evocativa, dei quali sopravvive soltanto il secondo, fondò quell'*Haagsche School*, che rinnovò la pittura dell'Olanda mentre attraversava un periodo di lagrimevole decadenza.

Ma, passati che si saranno in rivista i vari casi dell'esistenza del pittore di Groninga e le successive tappe della sua gloriosa carriera artistica, la mente evocherà, con commossa emozione, alcune delle sue tele più significative ed originali, come ad esempio *Il mercante di roba vecchia*, che ben può considerarsi il capolavoro dell' Israëls,

il quale, con tanta gagliarda evidenza rappresentativa e con tanta efficace penetrazione psicologica, vi ha ritratto una figura tipica di quella razza ebraica a cui egli stesso apparteneva in un ambiente non meno caratteristico; come i *Pescatori d'ancora*, che nessuno di coloro che nel 1899 visitarono, con beneducato gusto e con limpido intelletto d'arte, la biennale esposizione di Venezia ha potuto di sicuro dimenticare e che soltanto il prezzo molto alto chiestone dal negoziante che ne era il fortunato proprietario vietò che venisse comprata per la Galleria veneziana d'arte moderna dalla commissione incaricata degli acquisti, anche spendendo, secondo la proposta fattane da chi scrive queste righe, tutta la somma di cui in quell' anno essa disponeva; e come il gruppo così intensamente melanconico di *Mogli di pescatori*, che trovasi nella Galleria Pisa di Milano e che, se mal non mi appongo, è l'unico quadro ad olio dell' Israëls che trovasi stabilmente in Italia.

Ma, in fatto di belle arti, quanto più vale il vedere che il ricordare! Chi dunque si trova adesso a Roma o vi si recherà prossimamente potrà di Jozef Israëls vedere nella mostra di Valle Giulia, oltre ad un assai espressivo ed efficace autoritratto all'età di ottantacinque anni, varie di quelle scene soavi e patetiche di maternità o di vita popolaresca dipinte ad olio nella bassa tonalità bigiastra che egli prediligeva e tre minuscoli e deliziosi acquerelli.

Peccato che dell' Israëls non vi sia a Roma anche qualche acquaforte, perchè egli fu incisore eccellente. Le sue acqueforti, secondo rammenta chi le ha viste alla prima delle mostre veneziane od in qualche museo straniero, ci trasportano, così come i suoi quadri, nel mondo degli umili, specie nei miserabili abituri ed in mezzo alle laboriose famiglie dei pescatori olandesi e ci presentano, volta a volta, le figurette vispe dei bimbi che si trastullano sulla spiaggia le persone vigorose e le facce energiche di quei semplici e fieri lottatori del mare, che così spesso mettono a rischio la propria vita pel pane quotidiano e la cui maggior gioia è di fumare una pipa accanto al focolare domestico, e poi ancora le loro mogli dai corpi precocemente disfatti da un'esistenza di fatiche di stenti e di crucci. Vi sono fra queste acqueforti alcune di un tratteggio morbido e delicato, che riesce in modo mirabile a ritrarre la grazia paffuta della puerizia, ed altre invece in cui la punta procede a sbalzi, incrociando e spezzando le linee, lasciando larghi spazi in bianco ed ottenendo una robustezza di modellazione ed un'efficacia espressiva di vita vissuta che stupisce ed esalta i veri intenditori, come, per esempio, in quella, davvero bellissima, che raffigura una donna del popolo intenta a rammendare una rete.

Col francese François Millet e col belga Constantin Meunier, di cui l'uno lo precedè e l'altro lo seguì soltanto di pochi anni, Jozef Israëls forma una triade gloriosa, alla quale nella storia così varia e così interessante delle belle arti durante il secolo decimonono,

spetterà in particolar modo il merito di avere piegata l'osservazione del vero a studiare, con sincerità fedele e scrupolosa, non iscompagnata però mai da un sentimento di compassionevole simpatia, l'esistenza semplice umile e spesso angosciosa e tribolata dei lavoratori della terra e del mare, che pel passato non era stata creduta il più delle volte degna di richiamare l'attenzione degli artisti od era stata trasfigurata teatralmente od anche aveva servito di motivo a scene di spiccato carattere grottesco, come tante ce ne hanno lasciato i graziosi piccoli maestri della scuola fiamminga.

Dei tre il Millet ci appare senza dubbio il più austero ed il più sinteticamente e melanconicamente poetico ed i contadini di alcuni quadri di lui, diventati, come *Les glaneuses* o *L'Angelus*, celebri dopo la sua morte e soltanto dopo la sua morte venduti per centinaia di migliaia di lire, assurgono alla grandiosità epica di simboli.

Meunier, invece, è dei tre il più sereno ed il più plastico ed i suoi minatori, se talvolta riescono profondamente a commuoverci, facendoci ripensare alla loro vita di gravoso lavoro e di continuo pericolo, più spesso ancora si fanno da noi ammirare per l'asciutta eleganza delle persone muscolose, opponendo quasi alla classica bellezza degli antichi atleti la bellezza loro, adusata alla quotidiana lotta con le segrete e minacciose forze della natura matrigna e da essa sempre più ringagliardita e nobilitata.

Israëls è forse il più umano ed il più patetico, è colui che più e meglio riesce ad avvicinarci alle piccole miserie ed alle grandi tristezze dell'esistenza proletaria. Notevole è, però, che egli non è riuscito davvero efficace ed impressionante che in quelle opere dell'età matura e della vecchiaia, in cui ha saputo emanciparsi del tutto dall'influenza novellisticamente romantica che per lungo tempo ha sovraneggiato sulla pittura dei Paesi Bassi e che ritroviamo in parecchie delle sue tele giovanili, come ad esempio, per citarne due esposte lo scorso anno a Venezia, nel *Suonatore ambulante* e nei *Giocatori*.

In quanto alla fattura, molte censure sono state mosse all'illustre maestro di Groninga e spesso e volentieri si è parlato, con accento severo, di disegno scorretto di colorazione sporca e di esecuzione troppo frettolosa, ma ben presto queste che da osservatori superficiali e da giudici pieni di sussieguo furono additati come gravi errori verranno per una parte smentite da un esame più minuzioso e diligente e d' altra parte saranno considerati al contrario come doti preziose in cui in principal modo si appalesa l'originalità tecnica dell'Israëls, in stretto e rigoroso rapporto con la specialissima sua visione degli uomini e delle cose.

Un'ultima importante questione si presenta a chi voglia studiare, senza preconcetti, l'opera copiosa di pittore di disegnatore e d' incisore di Jozef Israëls: può e deve egli considerarsi come un campione puro e spiccato dell'arte olandese?

Rappresentante spiccato dell'arte olandese, sia per lo studio minuto ed intimo

della vita familiare sia per la composizione del quadro secondo certi precetti tradizionali della pittura di genere, che è stata per secoli la pittura per eccellenza dei Fiamminghi, sia per avere scelto di continuo a soggetto delle sue tele aspetti e tipi della sua terra natale, non si può negare che egli sia stato, ma torto avrebbe, a parer mio, colui che, cedendo alle esortazioni di un nazionalismo gretto e miope, negasse l'influenza benefica che sullo sviluppo della sua individualità e sul suo modo di contemplare gli uomini e la natura e di evocarli sulla tela ebbe la pittura straniera ed in specie la pittura francese, il cui contatto, durante i due anni trascorsi da lui a Parigi, tanto contribuì a mutare in artista il dilettante timido ed incerto che egli era tuttora quando vi giunse.

XI.

LA SEZIONE OLANDESE.

Le periodiche mostre internazionali di Venezia, che hanno contribuito non poco ad istruire il pubblico italiano e ad educarne il gusto, gli avevano già appreso a conoscere e ad apprezzare siccome merita l'odierna pittura olandese, tanto sobria tanto vigorosa e per solito di bella piana e spontanea ispirazione veristica, pure diventando talvolta un po' monotona ed un po' arida per troppo limitare il campo della sua attività creatrice per mantenersi troppo ligia, così nella scelta dei soggetti come nella tecnica, ai modelli dei vecchi e giustamente celebrati maestri della propria scuola e per una repugnanza paurosa per tutto ciò che esorbiti dall'osservazione diretta della realtà e si pieghi verso il mondo della fantasia dell' idealità o del misticismo. Di essa, infatti, dal 1895 al 1910, gli sono passati sotto gli occhi, con quadri ad olio acquerelli ed incisioni di non comune importanza e spesso di tipica e significativa originalità, quasi tutti i maggiori rappresentanti ed anche molti dei minori.

Riflettendo a ciò, il comitato romano si persuase che dalla mostra olandese non vi erano da aspettarsi quelle interessanti e molteplici rivelazioni che ottenere invece si potevano da altri popoli, come ad esempio dal danese o dal magiaro, dei quali non era da noi che soltanto in parte conosciuto il nucleo degli artisti più caratteristici e rappresentativi, e, d'altra parte, previde che un criterio d' insana pretesa democratica, che va purtroppo imponendosi sempre più nelle partecipazioni ufficiali alle esposizioni internazionali, avrebbe limitato l' intervento degli artisti di valentìa riconosciuta e davvero superiore per lasciare il posto a tutta una folla di pittori di scultori e d' incisori di terzo e quarto ordine, i cui quadri le cui statue e le cui stampe di scialba impersonalità e di esecuzione spesso affatto insufficiente non dovrebbero varcare le patrie frontiere. Fu adunque perciò che esso insistette vivamente per ottenere uno scelto gruppo di opere dei gloriosi componenti della così detta Scuola dell'Aja (*Haagsche School*), la quale si costituì in odio ed in reazione alla pittura superficiale manierata e di gretto tipo aneddotico in auge in Olanda un cinquantennio circa fa ed a cui vanno a buon diritto attribuiti il merito e l'onore di avere iniziata e poi gagliardamente proseguita

una rinnovazione profonda e completa, che è riuscita senza dubbio oltremodo giovevole all'arte del proprio paese.

Ha fatto bene il comitato dell'esposizione di Roma ad esprimere tale desiderio con premurosa insistenza ed ha fatto bene ad assecondarlo il commissario olandese, pure sapendo le difficoltà da superare ed i grattacapi da sopportare?

Se si ripensa ai molti, che, acrobati abilissimi sulla corda tesa dell'opportunismo utilitario, si decidono a riconoscere la singolare bravura di un pittore o di uno scultore novatore soltanto all'indomani della sua scomparsa dalla scena del mondo e che si giovano in ogni circostanza dei morti per chiudere ai vivi la via verso il successo e verso la gloria, può sembrare anche opportuno e giusto il volere escludere del tutto dalle mostre artistiche le opere dei morti. Ma una tale misura appare odiosa subito che si ripensi invece a tutti coloro, i quali, giacchè ogni fama riconosciuta fa loro ombra, pretenderebbero quasi che, ad evitare ogni pericolosa concorrenza, si facessero scomparire le opere degli artisti morti da poco, mentre, nel segreto del loro animo avido ed egoistico, desidererebbero di fare nell'ordine morale ciò che materialmente fanno alcuni selvaggi delle isole dell'Oceania, schiacciando, con un bene assestato colpo di glava, la testa di quei vecchi i quali ostinansi a vivere oltre ad un certo limite di età.

Al solito, la verità trovasi nel mezzo. Se è utile che in un'esposizione di belle arti, accanto alla produzione recentissima, riappaiano, per ricordo per monito od anche soltanto per istruttivo raffronto, opere di un periodo anteriore, è però necessario che tali opere siano di particolare eccellenza di caratteristica importanza e formino possibilmente un complesso che riesca a rivelare ai riguardanti la personalità di un artista o le tendenze e le ricerche di un dato gruppo di artisti in una data epoca ed insieme gli effetti estetici derivati dalla loro attività.

Questo risultato, riconosciamolo pure, l'ha bellamente saputo ottenere Wilm Steelink, il solerte commissario dei Paesi Bassi, nel raccogliere con accorgimento e con buon gusto le opere di pittori morti nell'ultimo ventennio o di pittori di veneranda età, che dei morti furono amici e compagni di fede e di lotte artistiche. Esse formano la grande sala retrospettiva della sezione olandese, in cui i buongustai amano di attardarsi, passando in rivista, con compiacenza viva degli occhi esperti, tanti delicati e squisiti gioielli di arte, che fanno ritrovare a chi già vide altre opere dei medesimi pittori emozioni più o meno vicine o remote ma pur sempre graditissime ed a chi invece ancora nulla ne aveva veduto apprende ad ammirare e ad amare alcuni dei più schietti e tipici rappresentanti dell'arte olandese della seconda metà del secolo decimonono.

Ecco, accanto a Jozef Israëls, di cui ho già parlato di proposito nel precedente capitolo e che dell'*Haagsche School* fu la gloria più fulgida, Johannes Bosboom, il quale ne è considerato il fondatore e di cui a Roma sono esposte quattro di quelle minuscole tele

rappresentanti interni di chiese o di pubblici ufficii di così sicura e disinvolta pennellata di così equilibrato ed efficace disegno costruttivo e di così vivida luminosità che giustamente lo resero celebre e che sono tanto apprezzate in Olanda ed anche nell'America del Nord, dove la scuola dei Paesi Bassi possiede un' eletta e denarosa schiera di estimatori. Ecco Hendrik Willem Mesdag, con due magistrali marine burrascose, solcate da pesanti barche da pesca a vele aperte e la moglie di lui, Sientje van Houten Mesdag, con una natura-morta d' ingegnosa composizione e di gustosa colorazione. Ecco Anton Mauve, con due piccoli e deliziosi acquerelli e con due quadri ad olio, dei quali è in special modo bello e caratteristico per evidenza rappresentativa e per freschezza di tinte, quello, cortesemente prestato dalla Regina Madre d'Olanda, che evoca mirabilmente dinanzi alle nostre pupille un gregge di pecore pascolanti su di una verde distesa di prato attraversato da un ruscello, ed i tre fratelli Maris, dei quali Jacob, con una veduta un po' fuligginosa del porto di Dordrecht e con uno stupendo gruppo di molini profilantisi pittorescamente su di un cielo caliginoso, Willem, con alcune gaie e luminose scene di campagna arborata, in mezzo a cui aggiransi mucche od anitre, e Matthys, sconosciuto ancora al pubblico italiano, con un vigoroso ritratto virile e con una vezzosissima testina di bimba bionda e rosea. Ed ecco infine il Bisschop, con due giovanili figure di donne preganti di sobria colorazione e di ferma e serrata modellazione, il Weissenbruch, il Poggenbeek ed il Gabriel, i quali, in una pregevole serie di quadri, quasi tutti di piccole dimensioni, ci appaiono osservatori acuti e riproduttori efficaci delle spiagge dei canali delle praterie e dei giardini della loro patria diletta, di cui più di una volta riescono, mercè il prodigioso filtro dell'arte, a dare la nostalgia a colui che ne abbia, sia anche una sola volta e semplicemente di passaggio, contemplati gli aspetti così attraentemente caratteristici ed a suscitare vivo il desiderio di conoscerli a chi mai abbia avuto la ventura di mettervi il piede.

Due pittori che non appartennero è vero alla *Haagsche School* ma di cui il paese che dette loro i natali dovrebbe, ciò non pertanto, andare orgoglioso, avremmo voluto anche vedere degnamente rappresentati nella sala retrospettiva della sezione olandese: Johann Barthold Jongkind, il sottile acuto e delicato precursore degl' impressionisti francesi, e Vincent van Gogh, uno squilibrato geniale nella cui opera abbastanza numerosa e varia e sempre sotto qualche aspetto interessante trovansi pitture e disegni di rara efficacia e di spiccata originalità. Entrambi però furono volontariamente od involontariamente rivoluzionarii ed antitradizionalisti e possedettero un' anima cosmopolita e ciò spiega, se non giustifica, perchè nel loro paese, che in fatto d'arte è, più di ogni altro d'Europa, tradizionalista e nazionalista, eglino posseggono così scarso numero di estimatori, non abbiano esercitata quasi nessuna influenza e vengano considerati come stranieri e più di ogni straniero negletti.

Se verso Matthys Maris, anglicizzato anche nell' ispirazione suggestivamente fan-

tasiosa per la lunga permanenza in Inghilterra, i suoi compatriotti sono stati più benevoli, credo che il merito ne vada attribuito sopra tutto alle simpatie sapute suscitare dai suoi fratelli Jacob e Willem, i quali, pure apportando una nota di modernità, non si sono di troppo discostati dalla visione che della natura e degli animali ebbero gl'illustri loro predecessori della scuola dei Paesi Bassi. E se anche per Jan Toorop, un altro pittore di spiccata ed interessante individualità di cui non si può non rimpiangere l'assenza a Roma, gli Olandesi si sono mostrati talvolta se non sempre abbastanza indulgenti, malgrado quanto di ostico la sua pittura bizzarramente ed oscuramente simbolica deve avere pel vivo e costante loro gusto pel realismo piccolo minuzioso e domestico, è forse perchè egli è nato a Giava e la sua può in certo modo considerarsi arte coloniale, la quale ricorda loro, così come le variopinte stoffe ed i cento ordegni in legno in avorio ed in metallo stranamente lavorati dell'Indie Neerlandesi, che del resto hanno esercitato un'influenza molto benefica sullo sviluppo delle odierne arti applicate dei Paesi Bassi, la preziosa conquista di una lontana bella e prosperosa terra, secolare ed invidiata sorgente di ricchezza.

In quanto agli artisti olandesi di minor fama ma la cui non comune perizia di pennello e la cui più o meno personale originalità avevamo da tempo appreso a stimare nelle mostre di Venezia, li ritroviamo a Roma quasi tutti, da Kever a Blommers, da Van Maarel a Van der Waay, da Neuhuys a Van Hoytema, da Wysmuller a Zilcken, da Koster a Reicher, da Tholen a Dake, da Isaac Israëls a Le Comte, da Van Soest alla Schwartze. Peccato che varii di essi non abbiamo mandato opere abbastanza significative e peccato che, per malinteso criterio d'eguaglianza, ciascuno di essi non abbia potuto esporre più di un quadro ad olio e di un acquarello!

Una menzione speciale a me sembra che meritino, in questa schiera di valenti, il Roelofs, con due piccoli quadri, *La culla* ed *Il pranzo del bimbo*, l'uno ad olio e l'altro ad acquarello, di una squisita delicatezza di sentimento familiare e di una seducente grazia cromatica, la Bisschop Robertson, con una figura di contadina nel granaio, tratteggiata con superba e decisa vigorìa di pennello in piena pasta, e sopra tutto il Breitner, il più poderoso forse degli attuali pittori olandesi, che possiede in più e di diverso da tutti gli altri un accento di nervosa modernità e di cui, per un curioso complesso di circostanze, non era finora giunto in Italia che un acquarello, esposto nel 1907 a Venezia, assai pregevole certo, ma non tale da poter dare una nozione esatta dell'arte sua personale e robusta, la quale si manifesta invece appieno nell'*Inverno ad Amsterdam*, che si trova a Roma.

Fra i molti pittori olandesi — anzi, considerando che le opere di parecchi di essi non raggiungono neppur quella che con caritatevole eufonisma suolsi chiamare aurea mediocrità, stavo per dire: fra i troppi pittori olandesi — che si presentano per la prima volta in Italia, io mi limiterò a segnalare con lode il Monnickendam, con un ben riuscito gruppo di padre e figlio, il De Boer ed il Roelofs junior, con due nature-morte

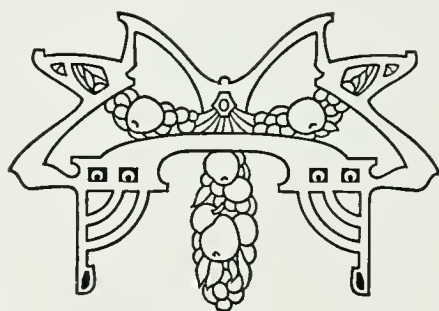
assai pregevoli, lo Steelink, con due greggi di pecore che rivelano in lui solide qualità di animalista, il Gorter, con un buon effetto di neve, il Viggers, lo Zon ed il Mastenbroesk, con tre paesaggi non privi di una certa efficacia evocativa, e il Maks, con una vivace scena di giovanili figure di donne e di uomini fra gli alberi di un giardino, curiosamente macchiettate di sole, la quale, sia per ideazione sia per fattura, direbbesi eseguita, piuttosto che dal pennello di un Olandese, da quello di un pittore belga luminista.

Se i disegni acquerellati dell'architetto novatore Berlage non possono che dare un'idea ben pallida di ciò che sia di nobilmente austero e di originalmente imponente il Palazzo della Borsa da lui ideato ed eseguito, con la preziosa collaborazione decorativa del Toorop, per Amsterdam; se, esclusion fatta per qualche targhetta e qualche medaglia del Wienecke e per le statuine in legno ed avorio di un'osservazione argutamente realistica del Van der Hoef, le quali, del resto, come quelle in ceramica del Mendes da Costa e quelle in avorio dell'Altorf, che avemmo occasione di apprezzare a Torino nel 1906, vanno considerate, tanto per l'esecuzione quanto per le dimensioni e la materia, come prodotti delle così dette arti minori, le opere di scoltura della sezione dei Paesi Bassi non si raccomandano di sicuro nè per originalità d'invenzione nè per eccellenza di fattura, bisogna in compenso riconoscere che le acqueforti le litografie e le incisioni su legno venute dall'Aja a Roma sono tali da riconfermare ancora una volta che l'Olanda occupa, ai giorni nostri, un posto davvero eminente nell'aristocratica e seducente arte del bianco e nero.

È invero una gioia raffinata e sottile per gli occhi e la mente l'attardarsi a contemplare, nella prima delle sale olandesi, le scene movimentate di acque di nuvole e di sole di Storm van's Gravesande, che avrei voluto fosse rappresentato a Roma anche come pittore, con qualcuna delle sue nature-morte così abilmente composte e così saporose di colore, le grandiose visioni orientali di Bauer i caratteristici cantucci e le tipiche figure algerine di Zilcken i teneri gruppi di madre e figlio di Haverman i paesaggi italiani di Bosch le vedute romane della Fles i fiori gli uccelli e gl' insetti di Van Hoytema e poi tante altre e così diverse composizioni affidate, con disinvolta ma sicura perizia tecnica, al metallo al legno od alla pietra da quegli esimi osservatori e riproduttori del vero che sono Graadt van Roggen Veldheer Moulyn Haverkamp Reicher e Derkzen van Angeren.

Accanto ad esse, a dare un' idea esatta e completa dello stato presente dell'incisione in Olanda, sarebbe stato, però, assai utile e gradevole trovare anche qualcuna delle magistrali stampe dell' Israëls del Witsen del Toorop del Van der Walk del Veth del Nieuwenkamp e sopra tutto di Paul Dupont, il prodigioso maestro del bulino, morto prematuramente alcuni mesi fa, delle cui pittoresche scene di città e di campagna,

aventi quasi sempre in primo piano gruppi di cavalli o di buoi e figure di carrettieri o di contadini, ognuno che abbia avuto l'occasione fortunata di vederle in qualche pubblica mostra artistica od in qualche collezione privata, non può non avere serbato il più vivo e gradito dei ricordi.

XII.

ÉMILE CLAUS.

CHARLES Baudelaire, che odiava, con l'eccesso che metteva in ogni suo sentimento, il popolo belga, in mezzo a cui fu costretto a vivere durante due degli ultimi anni della travagliata sua esistenza, ha lasciato scritto un quaderno di note per un *pamphlet* contro il Belgio che la fulminea paralisi delle sue facoltà mentali gli vietò di completare: « En Belgique pas d'art. Il s'est retiré du pays. Pas d'artistes, excepté Rops et Leys. »

Il giudizio così paradossalmente reciso dell'autore dei *Fleurs du mal* era già eccessivo quando egli lo esprimeva, perchè accanto a quell'Antoine Wiertz, che viene spietatamente da lui definito un *infâme puffiste* e che pure nelle opere sue bizzarre ed enfatiche non manca talvolta di una certa grandiosità, Henry Leys avea creati due discepoli della valentìa di Henry de Brakeleer e di Charles de Groux ed i fratelli Alfred e Joseph Stevens avevano già affermata la così spiccata e differente loro personalità pittorica. Perfettamente esatto sarebbe, però, parso se fosse stato pronunciato qualche anno prima, perchè è innegabile che durante i primi sessanta anni del secolo decimonono la povertà delle arti belle fu nel Belgio non meno desolante di quella della letteratura, nella comune banale e servile imitazione dei modelli francesi.

Quanto più deplorevole era la sua condizione nel campo delle lettere e delle arti, tanto più mirabile è lo spettacolo offertoci, specie in questi ultimi lustri, dal piccolo popolo belga. Mentre tutti eransi abituati a considerarlo, più che altro e non a torto, come una genìa di imitatori più o meno abili e d' ingegnosi e, peggio ancora, di poco scrupolosi contraffattori delle mode estetiche dei loro vicini di Francia, la parte migliore di esso fa uno sforzo energico e direi quasi eroico su sè medesima, e, pure non rinunciando alle native doti di assimilazione ma di esse giovandosi con prudente sagacia, svincolasi dalla troppo immediata influenza francese, che per lungo tempo ne aveva oppressa e soffocata ogni originale qualità creativa, e riesce ad acquistare una fisonomia affatto propria, vigorosa ed insieme leggiadra.

L'odierna rinascenza della pittura belga, che doveva dare frutti così gustosi, può dirsi che si iniziasse con la fondazione di un circolo artistico, la *Société libre des beaux*

arts, che si affermò subito con una piccola mostra, la quale sorprese non poco e suscitò vive discussioni.

Questo primo gruppo organizzato di pittori rinnovatori contava, fra gli altri, nel suo seno Meunier, il quale non ancora aveva lasciato la pittura per la scoltura che dar gli dovea la gloria, Rops, Dubois, Verwée, Baron, Heymans e Stobbaerts e ad esso associaronsi subito Alfred Stevens, malgrado avesse presa stabile dimora a Parigi, e Charles de Groux. L'indirizzo che in esso predominava era il verismo, avendo già da qualche anno Gustave Courbet, coi quadri esposti a Bruxelles, dove era andato a vivere dopo essere stato esiliato dalla Francia pei fatti della Comune, e con la parola calda e persuasiva, conquistati gli animi di parecchi giovani artisti, inducendoli a rinunciare alle teatrali e macchinose composizioni romantiche per ritrarre invece la vita reale ed in ispecie la vita degli umili, tal quale si svolgeva quotidianamente sotto i loro occhi.

A questo primo gruppo, che riuscì a conquistare un numero sempre maggiore di simpatie e di ammirazioni e fece trionfare una pittura grassa robusta e di una grande giustezza di toni ma un po' grigia e talvolta un po' pesante, doveva succedere un secondo gruppo, il quale, dopo avere cercato di richiamare l'attenzione e di occupare il suo posto al sole coi due nuovi cenacoli *La Chrysalide* e *L'Essor*, si costituì in modo deciso e solido nel 1884, con quella prima mostra dei *Vingt*, che fu seguita da altre nove, tutte caratteristiche ed interessanti. Ad essa, come l'indicava il titolo, non partecipava che un ristretto e scelto numero di artisti belgi di un modernismo e di un individualismo di ribelle indipendenza, i quali, ogni anno, invitavano ad esporre in loro compagnia alcuni stranieri, a cui sentivansi uniti da spiccate affinità estetiche.

Fu in queste mostre dei *Vingt*, suscitatrici a bella prima di clamori altissimi d'indignazione e di protesta da parte dei così detti benpensanti della mediocrazia accademica e della critica ufficiale, che venne posto, con sicura audacia, il problema arduo e complesso del luminismo, svolgendo modificando ed adattando alle esigenze dell'individuale visione di ciascun artista gli esempi datine in Francia dagl'impressionisti e poi dai divisionisti o puntinisti che chiamar si vogliano. Fu in essa e in quelle più ampie della *Libre Esthétique*, le quali dovevano sostituirle nel 1894, che rivelarono e poi affermarono la loro spiccata ed attraente originalità Léon Frédéric James Ensor Fernand Khnopff Émile Claus e Théo van Rysselberghe, cinque cioè dei pittori che maggiormente onorano nell'ora attuale l'arte belga.

Per quanto Émile Claus si sia iniziato alla pittura, come tanti altri, in un'accademia di belle arti ed in un'accademia, la quale, come quella d'Anversa quando vi faceva i suoi studii, era sotto la rigida influenza delle formule classiche, egli fin da giovanetto sentì un amore profondo ed incoercibile per la realtà. Ogni spettacolo esterno anche più comune, intorno a cui vibrasse e palpitasse l'atmosfera, lo interessava

fin d'allora molto più che il ritrarre pazientemente con la carbonella e coi colori il modello, per quanto vivo fosse, che, fermo in atteggiamenti convenzionali, lo si obbligava a copiare per lunghe ore sotto la fredda luce della sala del corso del nudo.

E la sua ribellione alle consuetudini ed alle ambizioni scolastiche si doveva affermare in modo categorico alla fine dei suoi studi accademici in una lettera al suo direttore, in cui si rifiutava di partecipare al prossimo concorso per l'annuale premio di Roma, concludendo con queste precise parole: « Io non so bene cosa farò, ma non voglio dipingere nè Greci nè Romani ».

Non bisogna però credere che Émile Claus, dopo quest'atto di emancipazione, trovasse subito la sua strada e riuscisse senza grandi difficoltà a sviluppare la propria personalità.

Non dipingere i convenzionali soggetti accademici, sia che fossero compassatamente classici sia che fossero scenograficamente romantici, ecco la parte negativa del giovanile suo programma d'arte, mentre la parte positiva era di tracciare e colorire sulla tela scene e tipi dei giorni nostri; ma, se da una parte egli non poteva, in quanto a tecnica, liberarsi di un tratto da tutti gli antiquati ma abili e sovente comodi processi a base di chiaroscuri e di bitume, appresi nell' istituto di belle arti di Anversa, la passione pel moderno, d'altra parte, non lo salvava dalla tendenza, suscitata dal natural desiderio e dal bisogno economico di accaparrarsi le simpatie del pubblico, di coltivare la piccola pittura di genere, in cui le naturali sue doti di osservatore e di artista erano più o meno sacrificate al soggetto, ora giocondo ed ora patetico, destinato ad attrarre e compiacere i più.

Devesi però aggiungere subito, ad onore del vero, che *Il sentiero degli scolari Ricchezza e povertà La vigilia della festa* ed altre opere della sua prima maniera, pure procurandogli encomii e quattrini, lo lasciavano scontento, sicchè quando la mostra che, verso il 1879, fece Charles Verlat delle tele da lui riportate dalla Terra Santa suscitò nel mondo artistico belga un vivo fermento di meraviglia e di ammirazione, egli fu uno dei giovani che credette doversi recare, per ritrovare sè stesso, a chiedere l'ispirazione ai paesi del sole e partì per la Spagna, donde poi passò in Algeria.

L'illusione durò poco ed egli medesimo, che ha avuto sempre il merito, molto raro a trovarsi presso gli artisti, di giudicare con spassionata chiaroveggenza l'opera propria, si convinse ben presto che i suoi quadri spagnuoli ed algerini ripetevano, con più o meno abilità, il disegno rude e le violente colorazioni del Verlat. Erano le grasse campagne i cieli nuvolosi i muscolosi abitanti della terra di Fiandra che il suo spirito in ispecial modo intendeva gustava ed amava; era su di essi che i suoi sguardi si erano posati, indagatori e compiaciuti, fino dagli anni infantili; erano dunque essi che doveva studiare senza mai stancarsi, per poi evocarli, mercè il magistero dei pen-

nelli, sulla tela, perchè sarebbero stati essi che gli avrebbero finalmente procurata la tanto agognata gloria artistica. Claus lo comprese, ma comprese eziandio che doveva mantenersi scrupolosamente fedele al vero, rinunciando agli artificii novellistici dei suoi primi quadri.

Così, dopo una breve parentesi esotica, egli passò ad una seconda maniera sobriamente e robustamente realistica, di cui l'opera culminante rimane la tela, oltremodo caratteristica e davvero pregevole, intitolata *Combattimento di galli in Fiandra.*

Egli, a poco per volta, non curandosi che il favore del pubblico gli venisse meno e che sempre più fiere ostilità si accanissero contro la nuova sua produzione, rinnovò completamente la sua tecnica, esiliando il bitume dalla sua tavolozza, adoperando il più spesso possibile i colori puri, dipingendo sempre all'aria aperta e preoccupandosi principalmente di fissare sulla tela quegli abbacinanti bagliori del sole, che, trasfigurando le apparenze delle cose, con esacerbarne le tinte ed ammorbidirne i contorni, attribuiscono alle scene della natura un fascino singolare.

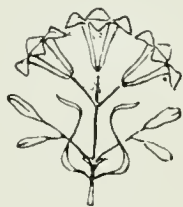
A questa terza maniera tanto più interessante ed originale delle prime due, iniziata nel 1883, con *La raccolta del lino*, in cui molti dei processi ardimentosi della fattura impressionistica erano applicati ma varii altri alquanto controversi ed esagerati non venivano accolti, appartengono le opere più importanti e significative di Émile Claus, nelle quali le pianure i villaggi i giardini i frutteti i fiumi della Fiandra, nonchè i robusti suoi contadini le sue paffute donne i biondi e gai suoi bambini, sono mostrati ora nel fulgore aureo dei meriggi estivi ed ora nella dolcezza rosea delle aurore primaverili, ora nella pompa radiosa dei tramonti autunnali ed ora nella tristezza cupa delle nebbie e delle nevi dell'inverno.

A questa terza maniera appartengono altresì tutti i quadri numerosi e sempre altamente pregevoli che il Claus ha esposti nelle varie mostre di Venezia ed i due, *All'epoca del fieno* e *La rugiada*, di soggetto e di intonazione così differenti l'uno dall'altro ma di eguale eccellenza evocativa, che sono adesso esposti a Roma e di cui il secondo è stato, con sagace accorgimento, assicurato dalla commissione superiore delle belle arti alla Galleria nazionale d'arte moderna.

I cultori del paesaggio, che senza dubbio è la più gloriosa conquista della pittura moderna, si dividono in due falangi, giacchè, accanto a coloro che si dedicano, per naturale inclinazione del loro spirito, a quello che dai Francesi del 1830 fu chiamato *paesaggio intimo* ed in cui prevale l'elemento subbiettivo, sonovi coloro che contemplano monti valli cascate fiumi spiagge marine con occhi attenti e scrutatori ma limpidamente oggettivi. L'arte di questi secondi, più che dalla capacità emotiva dello spirito, attinge la sua forza dalla sensibilità estrema della pupilla e dalla sicurezza esperta della mano. I paesisti soggettivi ci narrano le dolci emozioni del loro animo pei nobili

spettacoli della natura, mentre i paesisti oggettivi ci comunicano le sensazioni profonde provate dinanzi ad essi dai loro occhi e dalla loro mente, mirabili del pari gli uni e gli altri, sempre che riescano a comunicarci davvero le loro emozioni e le loro sensazioni, rese più intense dalla magica trasfigurazione dell'arte.

L'attuale pittura belga possiede il migliore rappresentante del primo gruppo, il quale potrebbe riassumere il suo programma d'arte nella famosa definizione del filosofo svizzero Amiel « *Il paesaggio è uno stato d'animo* », in Albert Baertsoen, il melanconico raffiguratore delle città morte, mentre il secondo gruppo, che potrebbe far sua una non meno famosa definizione di Zola « *L'opera d'arte è un cantuccio della natura visto attraverso un temperamento* », ha il miglior suo campione in Émile Claus, il quale, vero anacoreta dell'arte, abita durante l'intera annata in una solitaria casetta, poco discosta da uno dei più pittoreschi villaggi di quella Fiandra Orientale che gli dette i natali circa sessantun'anni fa, e vi vive tutto assorto nella contemplazione della natura e della serena e luminosa sua visione d'arte. Lontano dai rumori delle grandi città, in cui, calmate le ire ed obliati gli epigrammi dell'inevitabile prima ora d'incomprensione stetica, le sue opere trionfano, egli sentesi felice della sua solitudine, perchè, siccome mi scriveva qualche tempo fa: « la passione e l'amore ardente per la sfolgorante natura ed il vivere di continuo in immediato contatto con lei formano una vera beatitudine ».

XIII.

FRANK BRANGWYN.

me sembra che Frank Brangwyn, per fervore di fantasia per efficacia di rappresentazione per novità ed abilità di composizione nonchè per vistosa e gustosa vivacità di colore, sia da considerare come uno degli artisti più possenti più varii e più originali di cui, nell'ora attuale, possa menar vanto la pittura non soltano inglese ma europea.

Nato a Bruges in Belgio nel 1867 da genitori inglesi, egli, decenne, si trasferì con la sua famiglia, a Londra, dove, dopo qualche anno, entrava come allievo nel « South Kensington Museum ». La precoce sua sicurezza disinvolta nel disegno e lo spiccato suo nativo senso del colore richiamarono l'attenzione di William Morris, il celebre iniziatore del risveglio dell'arte decorativa in Inghilterra, che lo volle con sè e con sè lo tenne per tre anni e più, con l'incarico d'ingrandire e talvolta completare nei minuti particolari i suoi bozzetti per tappezzerie.

Dopo questo laborioso ma non certo inutile tirocinio nelle arti applicate, Brangwyn si consacrò, con entusiasmo sempre crescente, alla pittura, prima soltanto di cavalletto e poi anche e sopra tutto decorativa.

A ventitrè anni esordì, con un certo successo, nella mostra della « Royal Academy » di Londra, ma le marine che nel 1888 e poi nel 1889 vi espose, se attestano già, nella grigia ma fin troppo uniforme delicatezza delle loro tinte, doti non comuni di visione e di evocazioni dal vero, non lasciavano ancora indovinare la ricchezza e la foga di colorista che dovevano in seguito formare le caratteristiche maggiori della sua individualità artistica.

Fu l'Oriente, che, coi luminosi e smaglianti suoi spettacoli, aveva conquisi ed inebbriati i suoi occhi durante ripetuti viaggi a Costantinopoli ed attraverso la Siria la Palestina l'Egitto l'Algeria la Tunisia ed il Marocco, che ne fece il Creso della tavolozza che egli è oggidì.

Fu, infatti, in una tela esposta a Parigi nel 1893, col titolo *I cacciatori di buoi*, ed in quelle dei due anni susseguenti, *I giuocatori di dadi La pesca miracolosa* ed *Un mercato al Marocco*, acquistato pel Museo del Lussemburgo, che si manifestò la nuova brillante e personalissima sua maniera, fondata principalmente su di una tecnica dalle

larghe chiazze di colore, imperanti le une sulle altre, e con spiccata prevalenza di cobalto di rosso scuro e di arancione, in modo da richiamare sovente il ricordo dei bei tappeti turchi e persiani.

Ad esse seguì, di anno in anno, tutta una serie di altri quadri, per lo più con tipi caratteristici e con scene pittoresche dell'Oriente e di soggetto ora reale ed ora leggendario, i quali dovevano renderlo ben presto celebre in Europa ed in America, i cui musei incominciarono a disputarsene le opere a suon di sterline.

Ricorderò fra le sue tele alcune delle parecchie che sono state esposte, negli ultimi tre lustri, in Italia, tanto più che sono fra le sue migliori.

Il quadro che, con altri tre di minore importanza ma anche essi molto pregevoli, lo rivelò ai visitatori della mostra veneziana ed accese vivacissime discussioni, fu *Simone Stilita*, il quale ora, insieme con la tela *Poponi* e con varie acqueforti, lo rappresenta assai degnamente nella Galleria d'arte moderna di Venezia.

Anche coloro che, più o meno ligi alla tradizione scolastica, muovevano ad esso ed agli altri tre quadri del Brangwyn qualche censura per la prospettiva, che non sembrava loro abbastanza corretta, pel contrasto delle luci alquanto arbitrario e scenografico e per qualche figura non spiccante con abbastanza rilievo sullo sfondo, finivano col riconoscere che possedevano tale armoniosa bellezza di tinte, accoppiata a tale potenza di fantasia pittorica ed a tale fascino di suggestione poetica, che, dopo che gli occhi erano stati vinti dalla virtù del colore, la mente del riguardante rimaneva a lungo a sognare dinanzi alle mistiche o drammatiche visioni evocate sulla tela dal prestigioso artista, le quali, pure possedendo talvolta tanto poco di umano, apevano parlare un linguaggio così efficace ed emozionante.

Non meno attraente e forse anche più, poichè la prima sorpresa per la fattura insolita ed audace era superata, apparve il Brangwyn nel 1899, con due quadri, destinati ad allietare le pupille ma di soggetto del tutto diverso l' uno dall' altro. Per quanto ditirambico era, con la gioconda e tumultuosa folla di contadini semi-nudi avvinazzati ed inghirlandati di pampini che vi apparivano su di uno sfondo di campagna assolata, il primo dal titolo *Il sangue del grappolo* ed a cui, così per ispirazione come per esecuzione, avvicinasi di molto quello, davvero magistrale sotto ogni aspetto, che, col semplice appellativo di *Vino*, figura attualmente nel padiglione inglese di Valle Giulia, per tanto nobilmente poetico era l'altro, *Mirra incenso ed oro*, che mostrava, una volta ancora, ma con grazia nuovissima di rappresentazione, i tre re magi mentre fanno omaggio dei loro doni a Gesù bambino.

Forse in questo secondo quadro, in cui un non comune fervore di cattolico aveva indotto l'autore, come già in *San Simone Stilita*, ad aggiungere alla messa in scena orientale un suggestivo senso di misticismo, un gruppo della Vergine e del bimbo di-

vino presentava qualcosa di alquanto stecchito e di scialbo in confronto alle altre figure solenni e pompose in modo da togliergli un po' della sua efficacia espressiva, ma il complesso ne era accortamente ideato e disposto, i tipi ed i costumi oltremodo caratteristici erano stati evidentemente studiati dal Brangwyn dal vero durante il suo viaggio in Palestina e tutta la tela appariva dipinta in una gamma argentina, qua e là lievemente inturchinita ed arrubinita, di rara squisitezza cromatica.

Musica La pigiatura del sidro Poponi Il pergolato ed *il compleanno del Rajah*, i quali due ultimi quadri ad olio, insieme con quello citato poco innanzi e con un tragico acquarello *L'esodo*, suggerito dall'immane catastrofe di Messina, e con alcune acqueforti, lo rappresentano all'odierna mostra internazionale di Roma, ecco altre opere che hanno, per la grazia seducente del colore e per l'elegante ingegnosità della composizione, contribuito ad accrescere sempre più in Italia le simpatie e le ammirazioni pel Brangwyn, osservando però che tanto le une quanto le altre si rivolgono non soltanto verso il pittore di cavalletto ma anche verso il decoratore e verso l'acquafortista.

Contemplando con attenzione un quadro qualsiasi della seconda maniera di Frank Brangwyn, non vi è chi non iscorga esservi in lui le doti più adatte alla vasta fastosa e gioconda pittura decorativa e, difatti, appena vi si è provato, egli vi è riuscito eccellentemente.

Bastano a dimostrarlo, senza pure far parola delle stupende composizioni da lui dipinte pel *Royal Exchange* di Londra, ritraenti scene e tipi del moderno commercio, la nobile composizione di soggetto storico, *La partenza di Lancaster per le Indie Orientali*, dipinta per una delle più antiche case di corporazioni inglesi, ed i suoi varii cartoni di vetrate per la Ditta Tiffany di New York e di tappezzerie, i magnifici pannelli, che, a due riprese, egli ha eseguito per l'esposizione di Venezia.

Nel 1905 i quattro pannelli che adornavano la parte alta della sala inglese, il cui arredamento era stato ideato dal Brangwyn stesso nell'austera ed acconcia severità delle pareti dei piedistalli e delle panche di legno, attintate di scuro e divise in snelle riquadrature, rappresentavano movimentati gruppi di fabbri di fonditori di sterratori e di vasai, intendendo egli di raffigurarvi il lavoro delle materie gregge, donde hanno poi origine le arti pure e le decorative e volendovi, in pari tempo, simbolizzare la moderna civiltà industriale dell'Inghilterra.

Il vivo e schietto successo ottenutone lo indussero a mutarli tutti quattro nella mostra susseguente, alternando, con cortese pensiero verso il nostro paese, scene italiane a scene inglesi.

In essi la sua bravura di decoratore, sotto i tre aspetti essenziali dell'audacia movimentata della composizione della modernità della scelta dei soggetti e della gioconda armonia ornamentale dei rapporti cromatici, si riaffermava vittoriosamente. La colora-

zione meno vivace e le tonalità più basse di quanto fossero nei pannelli precedenti, se attraevano e seducevano meno lo sguardo, convenivano, d'altra parte, meglio alla sobrietà severa ed un po' asciutta dell'arredamento della sala inglese e non disturbavano la contemplazione delle opere espostevi nè eccessivamente distraevano da esse.

La maggioranza però del pubblico ed anche parecchi artisti rimasero un po' delusi e un po' sconcertati dalle due scene di pesante lavoro diurno e di allegro svago notturno che al Brangwyn aveva suggerite l'odierna vita popolare di Venezia, forse perchè non avevano saputo comprendere che ciò che ne formava l'encomiabile originalità consisteva appunto nel differire affatto dalla piacevolezza alquanto superficiale delle rappresentazioni che, da circa un trentennio a questa parte, sogliono darcene i nostri pittori, dietro l'esempio, molto fortunato e molto glorificato, di quel grazioso ed arguto novellatore e commediografo del pennello che fu Giacomo Favretto.

In occasione della mostra di Roma, Frank Brangwyn si era generosamente offerto di decorare, per le semplici spese e senza compenso alcuno per l'opera propria, volendo nello stesso tempo rendere omaggio alla sua patria ed all'Italia per cui ha così vivo e sincero affetto, la maggiore delle sale del padiglione inglese: sarebbe riuscita, ne sono persuaso, e per la vastità dell'opera e per l'entusiasmo estetico con cui l'autore si proponeva di eseguirla, qualcosa di grande interesse e di spiccato valore pittorico. Purtroppo l'egregio commissario inglese, Sir Isidore Spielmann, che andava maturando il progetto grandioso, attuato poi da lui con così buon risultato e con tanto successo, di una mostra generale dell'arte inglese, la cui importanza maggiore doveva inevitabilmente riuscire di spiccato carattere retrospettivo, non potette, certo a malincuore, accettare la proposta del Brangwyn, come quella che non rispondeva al suo programma e in qualche modo lo disturbava. Ma io spero che ciò che non si è potuto fare per la mostra cinquantenaria, lo si possa fare per una ventura mostra romana, tanto più che il padiglione inglese, pei reccenti accordi presi col municipio di Roma, sembra destinato a trasformarsi in edificio stabile, in cui periodicamente verranno presentate al pubblico italiano le più importanti manifestazioni dell'odierna arte della Grand Bretagna.

In quanto all' acquaforte ed alla litografia, giacchè egli adopera con disinvolta perizia anche la matita grassa, non c'è oggidì fra i buoni intenditori chi non riconosca che in Frank Brangwyn l'incisore ed il disegnatore non è, sia per genialità di visione sia per sapienza tecnica, da meno del pittore e che egli merita di essere considerato uno dei più sicuri e personali maestri che l'arte del bianco e nero vanti ai giorni nostri.

Basta, del resto, per convincersene, il contemplare, con sguardo attento ed esperto, le tre vaste incisioni, *Santa Maria della Salute Il duomo di Messina* ed *Il vecchio fabbro*, esposte ora a Roma, di una fattura larga nervosa e risoluta, la quale giovasi tanto

bene delle riserve bianche della carta per dare la impressione dei forti sbattimenti di luce, distende delicati strati grigi pei molli trapassi delle ombre e per le vibranti trasparenze dell'atmosfera e, con un tratteggio svariatissimo, ora vigorosamente sintetico ed ora minutamente incrociato, stabilisce i rapporti di distanza e plasma uomini e cose.

XIV.

IL PADIGLIONE DELL'INGHILTERRA.

SE la Spagna la Svezia la Serbia la Danimarca l'Ungheria ed anche l'Austria debbono incontrastabilmente i più vivi e più schietti successi da esse ottenuti nell'esposizione internazionale di Valle Giulia a ben scelte mostre di alcuni dei loro più originali e significativi artisti dell'ora presente, Zuloaga ed Anglada Sorolla e Rusiñol Zorn e Larsson Fjästad e Mestrovic Szinyei e Csók Hammershoi e Klimt, l'Inghilterra, invece, così come la Germania e l'Olanda, li deve alle sale retrospettive.

Mentre però tanto la Germania quanto l'Olanda si sono accontentate di presentare al pubblico italiano un gruppo eletto sì ma limitato di opere dell'ultimo cinquantennio, appena sufficiente a fargli conoscere i precursori e gl'iniziatori delle scuole pittoriche che trionfano oggidì, gli ordinatori del padiglione della Gran Brettagna hanno avuto il pensiero orgoglioso, ma così mirabilmente effettuato, mercè i numerosi e preziosi prestiti saputi ottenere da pubblici musei e da collezioni private, di dargli un quadro completo della pittura inglese del passato e del presente.

È tutta un'esaltante raccolta di capilavori, ai quali i cento e più anni trascorsi sul maggior numero di essi danno una lieve patina dorata, che, nella prima delle parecchie sale del padiglione della Gran Brettagna, apprende al visitatore a conoscere i gloriosi ritrattisti pittori di genere e paesisti inglesi della seconda metà del Settecento e della prima metà dell'Ottocento.

Coloro fra essi che, prima di ogni altro, ne conquistano gli occhi ed a lungo li tengono ammaliati per la nobiltà della composizione per la vivacità delle tinte e per l'eleganza e spesso per la fermezza robusta del disegno sono Joshua Reynolds (1723-1792) Thomas Gainsborough (1723-1788) Allan Ramsay (1727-1784) George Romney (1734-1802) Henry Raeburn (1756-1823) John Hoppner (1759-1810) e Thomas Lawrence (1769-1830), i cui pennelli hanno tanto mirabilmente magnificato la grazia infantile la leggiadria femminile e la gagliardia e l'espressiva intellettualità maschile dell'aristocrazia anglo-sassone, la quale, in un egual giro di tempo ed anche in un periodo anteriore, aveva trovato evocatori di un tratteggio più serrato e minuzioso di una più scrupolosa

ricerca della somiglianza fisica ma talvolta di un' amabilità di colorito alquanto leziosa nell'abbastanza numerosa schiera di esperti miniaturisti, che da Hilliard ed i due Oliver a Hoskius ed i due Cooper, da Smart e Humphry a Flatman ed Engleheart, dopo aver seguito le tracce del tedesco Hogarth, si lasciarono influenzare, non meno potentemente dei ritrattisti da cavalletto della medesima epoca, dal fiammingo Van Dyck e della cui delicata perizia troviamo, in una vetrina collocata nel centro della sala, alcuni preziosi minuscoli saggi.

Se poi le scene di genere del satirico e moralista William Hogarth (1697-1769), che fu il vero iniziatore della pittura nazionale inglese, di George Morland (1730-1797) e David Wilkie (1785-1841), se l'episodio della vita di Enrico VI ritratto sulla tela da William Dyce (1806-1864) e se gli animali di Edwin Landseer, che ha goduto e che gode tuttora di una fama di gran lunga superiore al suo merito, presentano oggidì, almeno per noialtri stranieri, un interesse storico e di curiosità piuttosto che un interesse di verace carattere estetico, invece una piccola figurazione mitologica, *Cupido intercede per Psiche* di Wiliam Etty (1787-1844) ci diletta per qualche minuto per la morbidezza delicata con cui sono dipinti i nudi giovanili che ci appaiono in eleganti atteggiamenti e, subito dopo, tutta la nostra attenzione è presa prepotentemente da una serie di paesaggi di terra e di mare, nella quale a quelli di John Crome (1769-1821) John Sell Cotmann (1782-1843) David Cox (1783-1859) James Stark (1794-1853) Thomas Gainsborough, già ammirato come magistrale ritrattista, e George Vincent (1796-1831), che tutti risentono più o meno dell'influenza fiamminga, si alternano quelli del geniale visionario Josef Mallord Turner, sotto il cui pennello ogni spettacolo della natura pareva trasfigurarsi ed assumere sembianze e bagliori fantasmagorici, e quelli di così delicata e sapiente notazione degli aspetti che presentano la campagna o la spiaggia marina inglese sotto il giuoco delle luci e dietro il palpitante velo atmosferico, i quali hanno dato il diritto a John Constable (1776-1837) ed a Richard Parkes Bonington (1801-1828) di essere considerati, non soltanto in patria ma anche in Francia, come gli iniziatori della moderna pittura di paese.

Nella sala seguente sono invece tutti i maggiori ed alcuni dei campioni minori della scuola prerafaelita, la quale, esaltata dagli uni e bistrattata dagli altri, rappresenta in ogni modo uno dei capitoli più tipici della storia della pittura inglese del secolo decimonono e che, adesso che, ad onta di qualche tardo e stanco seguace, ha perduto ogni influenza sull'arte odierna, può e deve giudicarsi con serena imparzialità nei suoi pregi nei suoi difetti e nel suo programma d'arte.

I due quadri ad olio *Wycliffe che legge la Bibbia* e *Ritratto del prof. Fawcette con sua moglie* che Madox Brown (1821-1893), il quale, pure senza avere mai fatto parte della famosa *Pre-Raphaelite Brotherhood*, ne fu il vero precursore, non possono dare

che un'idea assai pallida delle qualità di drammatica espressiva ma fin troppo letteraria ideazione, di armonica e sapiente composizione e di brillante colorazione che formano i meriti salienti delle belle e concettose sue pitture murali di Manchester e delle sue tele della Galleria Tate di Londra. Di gran lunga migliore e più caratteristico, almeno a mio parere, è il leggiadro acquarello di *Romeo e Giulietta.*

Di Dante Gabriele Rossetti (1828-1882), di John Everet Millais (1829-1896) e di Wilhelm Holman Hunt (1826-1910), che furono senza dubbio i tre più valorosi e davvero originali fra i sette spiriti ribelli che nel 1848 fondarono la confraternita preraffaelita, la quale, in odio ai metodici e gretti convenzionalismi ed alle viete virtuosità accademiche trionfanti in quell'epoca nel mondo artistico inglese, si proponeva di ritornare alla schiettezza ingenua dei predecessori dell'Urbinate, vi sono invece nel padiglione della Gran Brettagna opere davvero significative, che al loro primo apparire furono lungamente discusse e che permettono di rendersi ben conto della personalità di ciascuno di loro.

Il meglio rappresentato è Rossetti, del quale quadri ad olio, come *L'incontro di Dante e Beatrice Joli-coeur* e *Marianna*, acquerelli, come *Rosa triplex Paolo e Francesca L'annunciazione Amleto ed Ofelia Lucrezia Borgia Orazio scopre la pazzia di Ofelia* e *Beatrice nega il saluto a Dante* e disegni, come il suo autoritratto ed i ritratti del padre e della sorella Cristina, ci permettono di gustare e di giudicare nelle varie fasi e nei diversi aspetti la sua arte poeticamente e raffinatamente concettosa e di sottile malia cromatica, benchè più di una volta tecnicamente insufficiente o scorretta, e ci apprendono come, avendo egli incominciato col chiedere l'ispirazione dei suoi pennelli sopra tutto al grande poeta dell'adorata sua patria d'origine, finisse col chiederla quasi del tutto alle proprie liriche ed all'opera possente del gran trageda della nazione che gli aveva dato i natali e che lo ritenne durante tutta la sua vita fra i suoi confini.

Dotato di qualità di più pura essenza pittorica e possedendo un assai più sicuro e più agile magistero della forma, il Millais, dopo essere stato colui che, coll'audace realismo anti-tradizionale della tela che rappresentava il piccolo Gesù nella bottega di falegname del padre suo putativo Giuseppe, aveva suscitato il maggiore scandalo, fu anche colui che rinnegò quasi completamente, pur di serbare e di accrescere le simpatie sapute da lui suscitare nel pubblico, i suoi primieri ideali d'arte e non più alle anime si propose di suggerire nobili visioni del passato, ma si compiacque invece soltanto di lusingare gli occhi, con quelle accorte virtuosità della tavolozza contro cui tanto fieramente aveva battagliato in gioventù, e di divertire le menti, con soggetti di pretta indole novellistica, come ad esempio è quello di *Uno dei « Neri di Brunswick »*, che suscitò a suo tempo entusiasmo ed a cui invero non si saprebbero negare pregi non comuni benchè affatto superficiali di tecnica, ma a cui però io preferisco di gran lunga alcuni dei suoi sobri e vigorosi ritratti maschili, come per esempio quelli del Conte di Beaconsfield e di James Paget.

Nei tre quadri di Holman-Hunt, l'uno di soggetto teologicamente allegorico. *Il capro espiatorio*, l'altro di soggetto biblico, *Gesù ritrovato nel tempio*, ed il terzo d'intimo soggetto mistico, *Preghiera del mattino*, ci appaiono in tutta la sua arida austerità quel precetto di moralizzazione attiva ed in tutto il suo scrupoloso rigorismo quella minuziosa fedeltà nel riprodurre i più piccoli particolari delle cose · che furono fra le leggi precipue della teorica prerafaelita. Se Rossetti fu, più che altro, un fantasticatore raffinatamente aristocratico, che, anche senza volerlo, tradiva di continuo quella realtà alla quale pure aveva giurato estetica fedeltà ed il cui idealismo si soppannava di passionalità latina e cattolica; se Millais, liberatosi dalle influenze per un momento dominatrici dei compagni di confraternita artistica ed assicuratasi la larga notorietà di cui era assetato, non fu più e non volle più essere che un abile e piacente artefice del pennello, Holman-Hunt fece sempre di proposito deliberato, secondando l'intimo e profondo bisogno del suo spirito di propagandista protestante, opera assai più di moralizzatore che di artista ed è perciò che ad un pubblico, quale è l'italiano, di razza latina di tradizione cattolica e di estetica sensuale, egli riesce poco comprensibile e si mostra talvolta anche uggioso od antipatico.

Lo specchio di Venere e *Amore fra le ruine* presentano, poi, abbastanza completamente, nei suoi pregi e nei suoi difetti, l'arte di Edward Burne-Jones (1833-1898), che non appartenne all'iniziale gruppo prerafaelita, ma che ciò non pertanto è del prerafaelismo uno dei rappresentanti più schietti più fedeli e più attraenti. Indole melanconicamente poetica disegnatore elegante colorista di amabile delicatezza, egli si riavvicina più che ad ogni altro al Rossetti, benchè il suo idealismo sia di essenza più pura e possegga, d'altra parte, tristezze languori e sentimentalità di carattere affatto nordico.

Una scena di giardino, con una giovanile figura di donna orientale, di J. F. Lewis (1805-1876) ed un paesaggio della Valle d'Aosta di John Brett (1832-1902), malgrado abbiano ottenuto, quando furono per la prima volta esposti in Inghilterra, gli encomii entusiastici del Ruskin, che li additò « come saggi perfetti di pittura », oggi non possono interessarci che come curiosi documenti dell'esagerazione nell'applicare quel sistema di riproduzione coscienziosamente esatta delle più minute particolarità speciali al sito prescelto dall'artista e fornito dalla natura che fu tra i precetti fondamentali dei Prerafaeliti, i quali, con siffatto sistema di analisi microscopica spinta fino alle più estreme conseguenze, sostenevano di realizzare, di sposare il Vero, principio e fine di ogni morale, e non si accorgevano che la scena riprodotta con così paziente realismo in ogni particolare, in ogni accessorio, mancava nel suo complesso del soffio animatore della vita. Vera, quando la si considerava parte per parte, essa era del tutto falsa nell'insieme, perchè, sotto la luce diffusa del sole, i contorni dei corpi o delle cose perdono la loro rigidità, le tinte, cogli scambi dei riflessi, si fondono e si graduano, i minuti particolari di struttura si attenuano e sovente scompaiono.

L'influenza prerafaelita, per quanto sia andata di anno in anno attenuandosi sempre

maggiormente e già da qualche tempo non esercitisi quasi più sui giovani, la ritroviamo in qualcuno dei pittori che espongono nel padiglione inglese. Così la scorgeremo in Walter Crane, il quale, amico intimo e per lunghi anni compagno di lavoro del Burne-Jones, ne rivela evidentemente la derivazione nella composizione mitologica *La nascita di Venere*, a cui del resto io antepongo, senz'esitazione alcuna, i disegni pieni di originale poetica e spesso bizzarra inventiva e di leggiadrissima grazia ornamentale da lui ideati ed eseguiti per decorare le pagine del libro, che figurano in altre sale del padiglione inglese, od i deliziosi schizzi a matita, rievocanti la pittoresca Roma di tanti anni fa, esposti nella mostra di Castel Sant'Angelo, e la scorgeremo altresì in qualche quadro ad olio di Byam Shaw Cayley Robinson T. C. Gotch e J. M. Strudwick ed in qualche acquarello di Simon Solomon e J. E. Southall.

Nella medesima sala in cui sono radunate le opere dei Prerafaeliti della prima ora e nella sala immediatamente susseguente troviamo, con due quadri di eleganza misurata ed un po' fredda ma non esente di una tal quale attrattiva, *Notte estiva lunare* ed *Il ritorno di Persefone*, Frederick Leighton (1836-1896), che fu tenuto in grande considerazione nel mondo ufficiale inglese, come il più sapiente ed autorevole rappresentante della tradizione classica tanto nella pittura quanto nella scoltura, poichè egli coltivò talvolta anche la plastica, secondo qui a Roma l'attestano *L'atleta che lotta con un pitone* e due altri bronzi minori, e per vari anni coprì il seggio di presidente della R. Accademia di Belle Arti di Londra.

Vi troviamo altresì John Pattie (1839-1893), con una scena di commedia, e William Quiller Orchardson (1835-1910), col *Banchetto del duchino*, i quali, scozzesi entrambi, ebbero, insieme col londinese Frederick Walker (1840-1875), d'ispirazione più sentimentale, il merito, da cui il secondo, vissuto più a lungo, ricavò larga fama e l'opulenza, di riabilitare, mercè la quasi sempre riuscita ricerca del carattere negli atteggiamenti e nelle fisonomie delle figure, l'abilità della composizione ed il brio della tavolozza, di rimettere in favore l'abusata e discreditata pittura di genere; l'animalista John Macallan Swan (1847-1910), che riuscì spesso eccellente nel dipingere tigri leoni e pantere in riposo o pronti a lanciarsi sulla preda; Albert Moore (1841-1893), il quale, nel delizioso quadretto *Lettura ad alta voce*, che assai bene esprime la sua speciale maniera, era riuscito a creare, con tre figure muliebri che leggono in una simmetrica posa di giovanile leggiadria, un complesso di ricercata grazia armonica di linea, degna proprio di un antico vaso ellenico, e, in pari tempo, di colore nell'accordo sobrio e piacente di un tenero tono roseo col bianco e col nero; con Frank Holl (1845-1888), che godette per molti anni fama non immeritata, come l'attesta la nobile figura del Duca di Cleveland da lui dipinta con tanta vigorosa sicurezza, di ritrattista eccellente e poi ancora con tre pittori morti poco più che trentenni, mentre la gloria incominciava a sorridere loro, piena di

promesse per l'avvenire, cioè Cecil Gordon Lawson (1851-1882), con un paesaggio di suggestiva visione nella linea grandiosa e nell'aurea-rosata luce diffusa; Charles Wellington Furse (1868-1904), col gruppo così pieno di vita e di signorile eleganza di una giovine dama e di due cani da caccia; e Robert Brough (1872-1905), col ritratto di un giudice, che mal però ne esprime l'arte, la quale invece appare in tutta la sua bravura tecnica ed in tutta la sua poetica ma un po' artificiosa amabilità raffigurativa in due quadri, *Sant'Anna di Brettagna* e *Tra sole e luna*, che di lui furono acquistati nel 1897 per la Galleria d'arte moderna di Venezia.

Il vero trionfatore, però, di queste due sale è quell'austero spiritualista del pennello che fu George Frederick Watts (1817-1904), di cui tutti conoscono la tipica professione di fede, la quale esprime così efficacemente la suprema aspirazione estetica della sua grande anima: « Io dipingo le idee e non già le cose! »

Tutto preso dal suo nobile sogno di arte filosofica e moralizzatrice e col fermo proposito di dipingere le sue tele non per allietare gli occhi ma per penetrare fino all'intelligenza ed all'immaginazione a risvegliarvi ciò che vi è di nobile e di buono e per trovare una eco nel cuore, più di una volta il Watts ebbe il torto di trascurare di proposito deliberato le attrattive formali, che pure, checchè egli ne pensasse, sono indispensabili all'opera d'arte. Altre volte però le insite doti pittoriche che erano in lui lo fecero, sia pure incoscientemente, venir meno alla puritana intransigenza delle sue teoriche d'arte ed egli eseguì quadri di soggetto mitologico o di carattere simbolico, come sono appunto i due, *Orfeo ed Euridice* e *L'Amore e la Morte*, che lo rappresentano a Roma, in cui alla concezione originalmente suggestiva, atta a fare sognare e meditare la mente di colui che li guarda, si aggiungono non comuni doti di disegno e di colore per compiacerne le pupille.

Il Watts fu eziandio ritrattista di rara eccellenza e degno, molto più del Lenbach, del magnificatore battesimo di *pittore delle anime*, come a Valle Giulia lo attestano i suoi ritratti di Walter Crane di Lady Litton e di Lord Tennyson, dei quali non si ammirerà mai abbastanza la magistrale intensità psicologica.

Dei pittori viventi oggidì in Gran Brettagna, molto o poco noti ed anche affatto ignoti al di là della Manica ma degni per una ragione od un'altra di essere conosciuti fuori della propria patria, non mancano che ben pochi nel padiglione inglese e parecchi vi hanno l'opera loro più significativa od una di quelle a cui debbono la celebrità, ma i quadri ad olio gli acquerelli ed i disegni raccolti con tale lodevole intenzione sono troppi ed il visitatore, stanco dell'attenzione viva e dell'ammirazione spesso entusiastica dovute tributare nelle prime sale ai grandi maestri del passato, arriva dinanzi alle opere dei contemporanei senza la dose di buona volontà necessaria a comprendere e a gustare le pitture e le scolture di artisti coi quali non s'abbia già una certa familiarità ottica e cerebrale.

Ecco la ragione principale per cui la parte contemporanea dell'arte inglese, pure essendo rappresentata così largamente e così completamente se non sempre del tutto elettamente a Valle Giulia, non ha ottenuto, al contrario della parte retrospettiva, il largo consenso di simpatia e di ammirazione che pure per tanti riguardi meriterebbe. Ma un'altra ragione è riposta nella troppo fitta ed alquanto disordinata distribuzione delle opere di pittura sulle larghe pareti delle vaste sale, non adatta di certo a farne risaltare le qualità ed a richiamare l'attenzione del visitatore. Bisogna pure riconoscere che gl'Inglesi hanno, anche più dei Francesi, molto da imparare, come del resto ne danno prova così lagrimevole le annuali esposizioni della *Royal Accademy* di Londra, dagli Alemanni e sopra tutto dagli Austriaci sul modo di ordinare e di far figurare una mostra di quadri di statue e d'incisioni moderne.

Io sono persuaso, però, che una rassegna, sia anche molto rapida come quella che io farò per i miei lettori, delle opere dei pittori e degli scultori contemporanei dell'Inghilterra riunite nel padiglione di Valle Giulia debba fare comprendere l'importanza che un attento esame di esse può avere per chiunque desideri farsi un'idea abbastanza completa ed esatta dello stato attuale dell'arte in Gran Brettagna.

Iniziando tale rapida rassegna, io credo di dovermi, per ovvie ragioni di convenienza, arrestare innanzi tutto alle opere di due artisti di età matura, Lawrence Alma Tadema e Humbert von Herkomer, entrambi i quali sono inglesi soltanto d'adozione perchè nati l'uno in Olanda l'altro in Baviera, e già da anni godono, in ispecie il primo, una fama europea. Di Alma Tadema vi sono a Roma, coi titoli di *Galleria di scultura* ed *Il bacio*, due delle piacevoli ed ingegnose scenette della vita intima della Grecia e della Roma del remoto passato, popolate, con grazioso anacronismo, di vezzose inglesine dei tempi nostri vestite all'antica, a cui sopra tutto si diletta il suo elegante pennello, che ci si appalesa vago del disegno minuto e del colorito di mela rosa della pittura da miniaturista. Di Herkomer vi è invece *L'ultimo appello*, che è l'opera sua più importante o che per lo meno come tale viene considerata ed a cui, pure rilevando un certo artificio vignettistico nella complessiva composizione della scena contegnosamente patetica, non si può di certo negare il disegno sicuro e serrato delle figure e lo studio penetrante delle fisonomie dei veterani raccolti nel silenzio austero della cappella.

Alla stessa generazione dell'Alma Tadema del Leighton e del Moore appartiene Edward Poynter ed anche lui ha chiesto il più delle volte alla storia dell' antichità la sua ispirazione od anche, come *Nell'antro delle ninfe della tempesta*, alla leggenda, ma i suoi quadri di tradizionalistica compostezza non sono fatti per entusiasmarci.

Venendo alla generazione più prossima a noi, subito dopo Frank Brangwyn, che io considero uno dei più originali e caratteristici artisti inglesi dell'ora attuale ed a cui ho creduto quindi di dovere consacrare in questo volume tutto un capitolo a parte, il gruppo che richiama la nostra attenzione è quello dei pittori scozzesi, il quale

quando si presentò, nella mostra veneziana del 1897, per la prima volta al nostro pubblico, ne fece subito la completa conquista.

Pure possedendo ciascuno una personalità più o meno spiccata, eglino hanno fra loro strette affinità di temperamento, le quali attribuiscono un'evidente omogeneità spirituale alle loro opere e danno ad esse quella comune malìa estetica, fatta di pittura e di poesia insieme, che spiega il grande successo ottenuto anni fa a Venezia e che si sarebbe probabilmente rinnovato a Roma, se la scelta ne fosse stata un po' più accurata e più abbondante, se non mancassero alcuni dei suoi campioni più spiccati e che più vive simpatie avevano accese in Italia, quali Macaulay Stevenson Tom Robertson Archibald Kay Francis Newbery e William Pratt, e se si fosse avuto l'accorgimento, proprio come si fece nel 1897 a Venezia, di riunirle tutte in un'unica sala.

D'altra parte i così detti *Boys of Glasgow's School*, pure essendo anche essi artisti cerebrali ed aristocratici e pure facendosi anche guidare sempre da un ben chiaro e preciso concetto estetico, differiscono essenzialmente dai Prerafaeliti ed in nulla procedono dalle teorie e dagli ammaestramenti di John Ruskin, la cui influenza è stata, per lunga serie di anni, così ampia e preponderante in tutta la Gran Brettagna. Ed infatti, mentre i Prerafaeliti chiedono l'ispirazione delle loro tele alla storia ed alla leggenda, prediligono le allegorie ed i simboli, spingonsi spesso fino al misticismo e vengono per solito mossi da intenzioni moralizzatrici, gli Scozzesi invece sono convinti seguaci della teoria dell'arte per l'arte e si limitano a rappresentare i più semplici spettacoli della natura e le più semplici scene della vita quotidiana, pure trasfigurandole mercè la particolare visione poetica che essi hanno degli uomini e delle cose. Mentre i Prerafaeliti distinguonsi per crudezza di colorito per secchezza di disegno e per un'eccessiva minuziosa finitezza di particolari in tutto quanto dipingono, gli Scozzesi invece compiaccionsi delle tinte tenere e delle colorazioni velate ed amano distruggere spesso le asprezze dei contorni con un sottile strato caliginoso, punto curandosi delle invettive lanciate da Ruskin contro i sintetisti del pennello, come non si sono mai curati di quelle contro gli artisti che si permettono l'insolenza di scegliere nella natura, o peggio ancora, il sacrilegio d'idealizzarla. Mentre, infine, i Prerafaeliti si vantano di riattaccarsi ai pittori italiani del Quattrocento, gli Scozzesi invece, avendo quasi tutti completati o perfezionati i loro stud a Parigi, risentonsi, volta a volta, dell'influenza dei paesisti francesi della prima metà del secolo scorso, degl'impressionisti, dei Giapponesi, ed in ispecie dell'americano James Mac Neill Whistler, che è stato sempre la *bête noire* dei Prerafaeliti e prima e dopo il processo famoso contro Ruskin.

Coloro che della falange scozzese, al suo primo presentarsi in Italia, piacquero forse più di tutti gli altri al nostro pubblico furono i paesisti, i quali invero intendono in modo mirabile il sentimento dell'ora e del luogo e che di un gruppo d'alberi illuminato dalla luna, di un declivio di collina glorificato dal tramonto, di un molino ri-

flettente le sue ali nello specchio verdognolo di uno stagno, di un castello diruto avvolto dalla nebbia mattutina, sanno fare scene che parlano all'anima e le suggeriscono — così come le tele indimenticabili di Corot, di cui presentano spesso le idealizzatrici velature bigio-argentine — sogni ora melanconici ora giocondi. Peccato che, come ho osservato poco fa, varii dei più bravi fra essi manchino a Roma e che non tutti quelli che vi figurano, cioè E. A. Walton James Paterson R. M. G. Coventry D. Y. Cameron Grosvenor Thomas J. Whitelaw Hamilton e John Handerson, vi abbiano esposto opere davvero importanti e significative!

Spiccato contrasto con la poetica visione trasfiguratrice e con la fattura sintetica e spesso vaporosa degli Scozzesi forma la poderosa ed affatto obbiettiva fedeltà che al vero serbano, nei loro quadri di vigorosa solidità costruttiva di piani e di mirabile efficacia evocativa, alcuni paesisti inglesi, tra i quali mi piace di qui menzionare, a special titolo di onore, Alfred East, con *Alba tempestosa*, P. Wilson Steer, con *Le sinuosità del Severn*, Ernest Waterlow, con *Molino a vento*, David Murray, con *Menaggio sul Lago Maggiore*, Mark Fisher, con *Pascoli invernali* ed *I bagnanti*, e William Lionel Wyllie, con *Londra vista dal Ponte della Torre*.

Essi, pure con personalità affatto diversa, riattaccansi alla buona tradizione di onesti osservatori e di fedeli riproduttori della natura lasciata loro da James Clarke Hook (1819-1907) e da Henry Moore (1831-1897), di ognuno dei quali vi è nella mostra retrospettiva una marina meritevole d'interessare gli estimatori della buona e franca pittura.

Ritornando agli Scozzesi, assai più varia e caratteristica di quella dei paesisti presentasi stavolta la schiera dei figuristi in genere e dei ritrattisti in ispecie, formata da William Mc Taggart George Henry Harrington Mann Austen Brown R. M. G. Coventry David Fulton ed Alexander Roche, su tutti i quali emergono John Lavery e James Guthrie.

Meno numerosa e meno tipica della così detta Scuola di Glasgow ma non perciò meno degna di attenzione è la Scuola di Newlyn, che predilige i soggetti di familiare esistenza rusticana o marinaresca, suggeriti dallo studio della campagna e della costa di Cornovaglia, e che ama dipingere con pennellata larga e grassa. Essa è a Roma assai degnamente rappresentata da A. Stanhope Forbes Frank Bramley Henry Scott Tuke e H. H. La Thangue, con *Industria del villaggio Il cappello di feltro Il salto del nuotatore* e *Ruscello del Sussex*, opere tutte di sobrio schietto ed efficace verismo, alle quali, per certa omogeneità di visione pittorica, mi piace di aggiungere le due così gustose tele di soggetto campagnolo di George Clausen, *L'antico granaio* ed *Ammucchiando il fieno*.

Un altro gruppo, che negli ultimi quattro lustri ha fatto spesso parlare di sè ed i cui componenti, senza essere proprio legati da una qualche novatrice e battagliera teoria

estetica o da un programma e da aspirazioni recise e spiccate, hanno in comune, oltre ad una viva antipatia pei vieti convenzionalismi dell'arte ufficiale, la ferma volontà di tenersi in rapporto coi movimenti artistici degli altri paesi, imparati a conoscere e ad apprezzare durante i viaggi e le dimore più o meno lunghe fatte da ciascuno di loro all'estero, è quello che s'intitola dal *New English Art Club*. Oltre i due scultori Thomas e Lee, di cui mi occuperò in seguito, ed oltre al paesista Steer, già in antecedenza da me ricordato, lo rappresentano a Roma J. Solomon Solomon, con un gran pannello decorativo, *Eva*, di brillante colorito e di accorta e piacente composizione, John Orpen ed August Edwin John, con due espressivi ritratti virili, e T. B. Kennington, con una figura non priva di pregio intitolata *Rilassatezza*.

Il padiglione della Gran Brettagna è così ricco di opere e così grande è il numero di artisti morti e viventi che vi sono rappresentati, che se si volesse parlare di tutti, non si finirebbe più. Ma, pure lasciandone da parte moltissimi, accolti per ragione di convenienza o figuranti con quadri ad olio ed acquerelli di troppo scarsa importanza, e pure riservandomi di occuparmi in un altro capitolo dell'Abbey e del Sargent, che, essendo di nazionalità americana, ritroveremo nel padiglione degli Stati Uniti, sento in ogni modo il dovere, come critico che desidera essere il più che gli riesca possibile coscienzioso ed esatto, d'indicare sia anche fugacissimamente qualche altro pittore, che, sia per la qualità dell'opera presentata sia per la fama che gode, non può essere del tutto dimenticato.

Come non ricordare, con la tela intitolata *Sulle dune*, che è una delle più graziose e delicate che siano esposte nelle sale dell'arte contemporanea inglese, quello squisito pittore della giovanile grazia muliebre che è J. J. Shannon e, fra i ritrattisti che seguono le nobili e volta a volta morbidamente eleganti fermamente robuste tradizioni dei loro gloriosi predecessori del Settecento e dell'Ottocento, Charles Shannon Walter W. Ouless William Nicholson e Maurice Greiffenhagen?

Così, fra i figuristi ed i pittori di genere, non possonsi non menzionare Edward John Gregory, morto appena due anni fa, mentre l'arte sua abile e piacente incontrava il più vivo favore presso il pubblico inglese; Willem Logsdail, con la sua leggiadra ragazzina nel grazioso costume dei primi anni del regno della Regina Vittoria; L. Campbell Tayler, con l'elegante sua *Castellana* e con l'amabile scena di una *Partita alla racchetta* in un'ampia e fastosa sala di casa signorile; J. W. Waterhouse, con la sua *Santa Cecilia* di spiccato carattere decorativo; Monat Loudan, con la nordicamente sentimentale figura di *Pensieri mesti nell' ora felice*; W. J. Leech, col graziosissimo quadretto d'indole un po' francese *Interno di caffè*, e Joseph Herbert Moore, che, essendosi stabilito già da alcuni anni a Roma, ha voluto esporre nelle sale italiane, con la vezzosa *Bimba dai capelli rossi*.

Infine segnalerò ancora, fra gli animalisti, Briton Rivière e lo scozzese George

Smith, fedele e sempre gradito espositore delle Biennali veneziane; fra i fantasisti d'ingegnosa visione decorativa, Charles Sims, con *La tempesta*; e fra i paesisti e gl'internisti, A. D. Peppercorn P. Moffat Lindner R. Thorne-Waite A. e Bertram Priestman James Pryde James Aumonier Fred. F. Foottet Lionel P. Smythe A. Carruthers Gould H. Hughes-Stanton Robert Little L. Leyden Pocock G. Haité e Clara Montalba, dei quali varii eccellono sopra tutto in quella gentile e delicata pittura ad acquarello, che è stata sempre coltivata con grande amore e con grande cura in Inghilterra, pure trascendendo talvolta peccaminosamente in affettate piacevolezze per lusingare ed accontentare il gusto lezioso del grosso pubblico.

In quanto alle incisioni ed ai disegni a penna od acquarellati per illustrare il giornale od il libro, le due vaste sale consacrate completamente ad essi presentano agli occhi del visitatore una così varia ed abbondante collezione di opere da fargli in un'ora conoscere, da Ruskin a Walter Crane da Frederick Sandys ad Alfred Stevens da F. Seymour Haden e George Gascoyne a Charles Holroy Frank Brangwyn e D. Y. Cameron da Phil May ad Aubrey Beardsley da Kate Greenaway ad Arthur Rackham da Robert Anning Bell e Granville Fell a Charles Rickettes da William Nicholson a Frank Craig, i più originali ed esperti cultori che la Gran Brettagna abbia avuto, durante gli ultimi cinquanta anni, della così detta arte del *Black and White*, la quale, per riconosciuta generale convenzione, comprende anche le incisioni ed i disegni illustrativi, nei quali al bianco ed al nero si sposano i colori.

La scoltura, nel padiglione inglese, è di gran lunga inferiore alla pittura e delle circa centocinquanta opere in marmo ed in bronzo che in esso figurano soltanto ad un numero abbastanza ristretto riconosciamo la facoltà di arrestare la nostra attenzione e d'interessare per un po' di minuti i nostri occhi e la nostra mente.

Siccome, infatti, giustamente osservava qualche anno fa quell'acuto e sottile critico d'arte che è Gabriel Mourey, la scoltura rappresenta la grande debolezza dell'arte anglo-sassone, giacchè essa, che ha prodotto pittori mirabili, architetti notevoli, decoratori di prim'ordine, non possiede oggidì, come non ha posseduto mai pel passato, uno scultore che possa stare a confronto dei parecchi davvero esimii dei quali hanno potuto andare a buon diritto orgogliose, nell' ultimo cinquantennio, così l' Italia come la Francia ed il Belgio.

Mi limiterò quindi a segnalare le varie opere in bronzo di George J. Frampton, un po' contorte e manierate talvolta ed un po' sovraccariche tal'altra ma non prive di leggiadra eleganza di forma e di espressiva sentimentalità di concezione, fra le quali le mie maggiori simpatie vanno verso un bel gruppo di *Madre e figlio*, che credo sia già stato qualche anno fa esposto in Italia, i due busti maschili modellati con vigorosa larghezza da Pittendrigh Macgillivray e da Alfred Gilbert, i due delicati ritratti muliebri di

Thomas Stirling Lee e di J. Havard Thomas, un bel nudo giovanile di Harold Parker, il notissimo e già da me citato *Atleta* di accurata e sapiente fattura classica di Lord Leighton, le snelle figurette mitologiche di Bertramm Mackennal, le figure allegoriche, fredde ma corrette e non prive di certa complessiva nobiltà di posa, di Thomas Brock, il gruppo di *Leopardo con tartaruga* in argento ed il *Leone* e la *Leonessa che beve* di John M. Swan, che seppe trasportare più di una volta in iscultura le non comuni doti di animalista che l'avevano reso giustamente celebre in pittura, il bene osservato e bene atteggiato *Falciatore* di W. Hamo Thornycroft, che fu il migliore dei discepoli che il francese Dalou ebbe in Inghilterra, quando fu costretto a chiedervi rifugio per essersi compromesso negli affari della Comune, il bizzarro ma leggiadro *Folletto* ed il *Morfeo* di J. Goscombe John e poi ancora *Lo scopritore* di N. Robert Colton, che, per originalità di trovata per sapienza di plastica e per armonia complessiva di linea, io preferisco di gran lunga a tutte le altre statue venute, in occasione della mostra internazionale d'arte del 1911, da Londra a Roma.

XV.

IL PADIGLIONE DEL BELGIO.

NELLE mostre d'arte pura e d'arte applicata, seguitesi nel nostro paese a brevi intervalli, in questi ultimi tre lustri, il popolo belga è stato, fra tutti gli altri d'Europa, quello che ha saputo, con maggiore continuità e con maggiore efficacia, richiamare l'attenzione simpatizzante ed ammirativa del pubblico italiano sulle opere svariate gustose e spesso d'audace modernità dei suoi architetti dei suoi scultori dei suoi pittori dei suoi incisori dei suoi orafi e dei suoi stipettai.

È facile quindi lo spiegarsi perchè grande e viva fosse da noi l'attesa pel modo come il Belgio si sarebbe presentato alla mostra internazionale di Valle Giulia e per le opere che i suoi artisti maggiori vi avrebbero mandate. Ed una tale attesa, nell'animo dei numerosi estimatori che l'arte belga ha saputo accaparrarsi in Italia e fra i quali colui che scrive queste righe crede di essere dei più sinceri e dei più ferventi, poggiava sulla speranza e sul desiderio di una trionfale riaffermazione della sua eccellenza, la quale sarebbe di sicura riuscita oltremodo lusinghiera ed oltremodo significativa in mezzo al concorso, eccezionalmente sovrabbondante e di straordinaria importanza estetica, di opere di scoltura pittura e bianco e nero, venute a Roma, in quest'anno di patriottica commemorazione, da ogni parte del mondo.

Orbene, se l'aspettativa è rimasta a metà delusa e se i prognostici d'entusiastica benevolenza amichevole non hanno trovato che soltanto in parte riscontro nella realtà, ciò è dipeso, bisogna pure riconoscerlo per iscrupoloso dovere di veridicità, principalmente da alcuni errori di scelta e da alcune colpe di omissione, imputabili forse più ad istruzioni sbagliate venute dalle alte sfere governative che a trascuraggine od a scarsa buona volontà degli ordinatori della sezione belga, i quali sotto altri rispetti hanno dimostrato di essere animati dal più intelligente zelo.

Come che sia, un giudice imparziale non può non rilevare che, in un paese il quale ha potuto, ai giorni nostri, andare a buon diritto orgoglioso, non soltanto di un Hankar, scomparso troppo prematuramente dalla scena del mondo, ma anche di un Horta, che trovasi ora nel pieno rigoglio del gagliardo suo ingegno novatore, non si sarebbe dovuto prescegliere e fare eseguire un progetto di padiglione così poco attraente e così

poco originale all'esterno e quello, che è anche peggio, così male distribuito all'interno e così disadatto a far figurare bene le opere che doveva accogliere. Non può non osservare che è stato grave errore il rinunciare, al contrario di quanto hanno fatto qui a Roma con tanto successo l'Inghilterra e la Germania l'Austria e l'Ungheria l'Olanda ed il Giappone, ad ogni mostra retrospettiva e ciò tanto più che la statuaria belga, così apprezzata in Italia, ha avuto la sventura di perdere dal 1905 al 1910, in Constantin Meunier Charles van der Stappen Jef Lambeaux e Julien Dillens, quattro dei suoi rappresentanti più caratteristici e significativi. Egli infine non può non domandarsi se non sarebbe stato di gran lunga preferibile l'escludere dalle sale del padiglione belga parecchi dei pittori e scultori la cui produzione di evidente ed inguaribile mediocrità non è destinata ad interessare gran che un pubblico straniero piuttosto che il non permettere ad alcuni artisti di verace e riconosciuta valentia di presentarsi, invece che con le tre regolamentari, con un ben scelto e ben coordinato insieme di opere, atto a farne meglio conoscere ed apprezzare la complessa ed interessante personalità estetica.

Se però è innegabile che l'arte belga poteva essere rappresentata in modo molto più completo ed in forma assai più degna, si deve, d'altronde, riconoscere che parecchie sono, nel padiglione di Valle Giulia, le opere, specie di pittura, meritevoli davvero di considerazione da parte degli intenditori, sia per originalità di visione, sia per possanza d'invenzione o di rievocazione dal vero, sia per magistero d'esecuzione.

Il gruppo più importante di pittori belgi è stavolta a Roma quello dei paesisti.

In esso, oltre ad Émile Claus, di cui ho parlato di proposito in un precedente capitolo, ritroviamo Albert Baertsoen, il pittore poetico e suggestivo delle solitarie strade e delle melanconiche piccole piazze delle città morte del suo paese o dei canali silenziosi dietro il grigio velo di nebbia o sotto il molle manto di neve dei rigidi inverni nordici, con due scene della sua prediletta Gand; troviamo A. J. Heymans e Frans Courtens, due dei veterani della gloriosa scuola di paesaggio belga, valenti del pari ma d'indole e di tecnica così diverse, l'uno con un delicato effetto di neve e con un assai originale e bene osservato effetto di aurora su di una fattoria e l'altro con due di quelle vedute boschive nelle quali eccelle; troviamo infine, con tele abbastanza adatte a fare conoscere la speciale visione che ciascuno di loro ha degli spettacoli della natura o degli aspetti che coi loro caseggiati presentano grandi città o piccoli villaggi, Victor Gilsoul, con un gruppo di nuvole temporalesche su di un molino, Rodolphe Wytsman, con una veduta serotina della Mosa, Armand Apol, con una filza di casette fiamminghe dai tetti acuminati che si specchia nelle languide e bigie acque di un canale, Auguste Donnay, con un gaio paesaggio primaverile ed un triste paesaggio autunnale, Alexandre Marcette, con due marine ad acquarello di agile ed accorta fattura, Henri Cassiers, con

una delle sue consuete minuscole e piacenti vedute ad acquarello dell'Olanda, e poi ancora il Viérin l'Opsomer il Blieck l'Heintz il Paulus il De Sadéleer ed il Willaert.

Se è forse meno numerosa, non meno interessante riesce però la falange dei pittori di figura e di ambiente domestico. Ricorderò di essi, fra coloro che godono in patria, ed alcuni anche all'estero, larga e meritata fama, Alexandre Struys, i cui due quadri *Un'arte che scompare* e *Mese mariano*, di fattura serrata robusta e minuziosa ma un po' asciutta, esprimono abbastanza bene la sua visione pateticamente drammatica delle ingombre camere delle abitazioni del popolo e delle persone curve e stanche sotto il peso degli anni e del penoso lavoro diuturno; Jean Stobbaerts, con due di quelle elaborate tele rappresentanti stalle di bovini o di suini, alle quali da circa quarant'anni consacra, come già qualcuno dei vecchi maestri fiamminghi, tutta l'esperta perizia dei suoi pennelli; Eugène Smits, la cui garbata ma alquanto fredda eleganza classicizzante, invaghita dai soggetti mitologici ed influenzata potentemente dagli antichi maestri italiani, mal si può invece giudicare da un bozzetto di decorazione pel soffitto di uno spogliatoio; Léon Frédéric, con *La calma* e *Consolate gli infermi*, due tele di efficace osservazione del vero e di delicato sentimento ma non abbastanza rappresentative dell'arte sua pensosa e lirica, che, con maggiore individuale originalità, aveva saputo manifestarsi in alcune grandiose composizioni allegoriche esposte, alcuni anni fa, a Firenze ed a Venezia; Ferdinand Khnopff, col trittico *L'isolamento* e col disegno acquarellato *Requiem*, entrambi di concezione aristocraticamente sottile e di fattura raffinatamente sapiente; Charles Hermans, a cui nel 1875 un quadro abilmente composto e di visione abbastanza audacemente modernista per l'epoca sua dette un'ora di squillante celebrità, che egli non doveva mai più ritrovare in seguito, con un quadro intitolato *Altruismo* di concezione uggiosamente novellistica, ma non privo di un certo magistero di forma; ed il possentemente e rudemente tragico Eugène Laermans, del quale due magistrali quadri, l'uno, *Il cieco*, già molto conosciuto e di antica data, e l'altro, meno noto e più recente, *Il silenzio*, di austera intensità suggestiva nella sua melanconica semplicità, valgono a far riconoscere in lui una delle più nobili tempre di artista che possegga oggidì il Belgio.

In questo genere di pittura altre opere degne di menzione sono la figurazione allegorica un po' contorta ed un po' confusa ma disegnata con non comune vigoria, *Il trionfo della morte*, che Auguste Levèque ha accompagnato con un ritratto un po' truccato e pretenzioso d'Edmond Picard; un bel studio di nudo femminile d'Albert Ciamberlani, un largo pannello decorativo, leggiadro come composizione e giocondamente vivace come colorazione, di Émile Vloors, che porta per titolo semplicemente *Frutti e fiori*, ma che tra i frutti ed i fiori comprende anche quelli di voluttuosa attrattiva di un ignudo corpo di fanciulla; una mesta e pensosa figura di donna vestita di bianco, intitolata romanticamente *Uno sguardo verso il passato*, di Hermann Richir;

una vivace e movimentata scena di folla carnovalesca a Nizza di Camille Lambert; la ben tratteggiata figura a pastello di *Falciatore* di Firmin Baes; un *San Michele* in atteggiamento bellicoso di Émile Fabry, che, malgrado non sia privo di qualche merito tecnico, non è atto di sicuro a farci dimenticare i pannelli così ricchi di foga pittorica, che ci appresero, nelle mostre di Torino del 1902 di Milano del 1906 e di Venezia del 1907, a conoscerlo e ad apprezzarlo; un espressivo ritratto di vecchio signore di Omer Dierickx, l'autoritratto di Jef Leempoels e sopra tutto l'*Agosto* di Auguste Oleffe, un gruppo di figure femminili, che, sedute in giardino fra i bagliori del sole, lavorano e discorrono, osservate dal giovane pittore di Anderghem con grande giustezza di visione ed evocate sulla tela con rara efficacia rappresentativa in mezzo all'alterno giuoco delle luci e delle ombre.

Mi sono poi riservato di esprimere a parte tutta la mia simpatia e la mia ammirazione per due pittori che sfuggono, per la qualità stessa della loro arte, all'attenzione della grande maggioranza del pubblico, ma che in compenso procurano ai veri buongustai una gioia acuta e profonda. Intendo parlare d'Alfred Delaunois, impareggiabile nell'esprimere l'intensa poesia mistica dell'interno di una chiesa gotica nelle ore crepuscolari, mentre la preghiera piega dinanzi agli altari le donne e gli uomini nelle cui anime accendesi tuttora la fede convinta e fervida dei nostri padri, e di James Ensor, che, in due stupende nature-morte, nelle quali i ghigni grotteschi delle carnascialesche maschere di cartone contrastano bizzarramente coi luccicori madreperlacei delle conchiglie, riafferma l'aristocratica sua seduzione su coloro che nella pittura ricercano sopra tutto e spesso anche esclusivamente un raffinato godimento per le pupille, e che, ne sono persuaso, si compiaceranno anche non poco alle sapientissime ma assai più tradizionalistiche nature-morte di Alfred Verhaeren, rappresentatore accorto e cromaticamente gustoso di mobili di stoffe di cristalli di ceramiche e di cibarie.

Parecchie conosciute e pregevoli incisioni dell'ottuagenario Auguste Danse, illustre decano degli acquafortisti belgi, un'abile e gradevole riproduzione che la figliuola di lui, Louise Sand Danse, ha, con la punta metallica, eseguita della *Centauresse* di Rodin ed una riproduzione da un ritratto di Velasquez, eseguita anche essa, con non comune perizia, dall'altra sua figlia, Marie Destrée-Danse, vari leggiadri nudi femminili di Armand Rassenfosse, due larghe scene di paese dal segno rude ma vigoroso ed efficace di Henry Marc Meunier, un'espressiva testa virile, incisa con sobria sicurezza nel legno, di Édouard Pellens, qualche piacevole acquaforte a colori di Marten van der Loo, tre litografie di squisita delicatezza di Émile Claus, un gruppo di efficaci disegni di James Ensor Georges Minne Alfred Delaunois e Jean Delville ed alcune accurate e sicure incisioni a bulino di Louis Le Nain rappresentano, nella mostra romana, insieme con altre acqueforti, non prive di merito, della Contessa di Fiandra di Jules de Bruycher di Auguste Oleffe di Alfred Hazledine di Walter Vaes di Alfred Duriau

di Omer Coppens e di Richard Baseleer, abbastanza degnamente ma anche molto incompletamente l'arte del bianco e nero in Belgio.

Fra gli scultori belgi colui che senza contrasto trionfa stavolta su tutti gli altri è quel nobile ed insieme delicato artista che è Victor Rousseau, il quale, oltre alla così ben modellata statuetta bronzea dell'*Uomo che guarda la maschera di Beethoven* e a un busto deliziosamente amabile di fanciulla, ha mandato il gesso del gruppo a grandezza naturale delle *Sorelle dell'Illusione*, che, nella sua armoniosa leggiadria plastica, è una delle opere che meglio rappresenta l'arte sua, fatta di equilibrio di grazia e di eleganza.

Accanto a lui vanno ricordati Thomas Vinçotte, con una decapitata mezza figura in bronzo di tritone di un interesse troppo frammentariamente plastico; Jules Lagae, con un busto del professore Callebert, plasmato con raro magistero di tecnica e con un senso non meno mirabile dell'efficacia espressiva di una pensosa fisonomia umana, e col gruppo, così pieno di naturalezza e così ben composto, dei suoi genitori; Jules van Biesbroeck, con una figura di antico *Saggio* e con un gruppo allegorico *Forza Bellezza e Saggezza* di una grandiosità decorativa un po' enfatica, la quale non ci ricompensa abbastanza della mancanza di quelle doti di acuta osservazione del vero e di asciutta e nervosa modellazione che eravamo abituati ad ammirare nell'autore simpatico e valente del *Monumento ai nostri morti*; un gruppo di nudi femminili di Marnix d'Haveloose, *La toletta*, di piacevole eleganza, se viene considerato nel suo complesso, malgrado che la composizione e l'equilibrio delle masse lascino alquanto a desiderare, e con delicati particolari, che fanno molto ben sperare dell'avvenire artistico di questo giovanissimo scultore; un altro snello ed elegante nudo femminile del pittore Émile Vloors; un'*Oceanina* in gesso di Pierre Braecke ed un *Busto maschile* in bronzo di George Minne, opere che possono richiamare l'attenzione del visitatore e debbono meritare lode, ma che sono troppo scarsamente significative per rappresentare in una mostra d'importanza mondiale artisti della valentia e dell'individuale originalità di un Braecke e di un Minne; un gruppo di cavalli di Josué Dupon coscienziosamente studiati e riprodotti dal vero; alcune graziose figurette di carattere evidentemente ornamentale di Philippe Wolfers; un busto in marmo della Regina del Belgio di compassata correttezza ufficiale di Charles Samuel ed un busto femminile in gesso di Léandre Grand-Moulin, pieno di scorrettezze formali, ma, ad onta di ciò, espressivo ed interessante: ecco le opere in special modo meritevoli di richiamare l'attenzione del visitatore fra le quarantadue esposte nella sezione di scoltura del padiglione belga.

XVI.

AUGUSTE RODIN.

FU nella primavera del 1897 che quello scultore possentemente geniale che è Auguste Rodin si presentò per la prima volta al pubblico italiano, ma i cinque bozzetti che egli espose nella terza delle esposizioni d'arte internazionale della Città di Venezia, malgrado presentassero, nella novità insolita dell'invenzione e nell'arditezza, fremente di vita, delle pose e degli aggruppamenti, un carattere spiccatissimo d'originalità, furono appena sfiorati dalla curiosità dei visitatori e, se non accesero grandi entusiasmi, non suscitarono d'altronde nè indignazione nè eccessiva meraviglia.

Le discussioni scoppiarono invece ardenti e clamorose due anni dopo, quando, nella quarta mostra veneziana, fu concessa al Rodin un'intera sala, in cui espose tutto un gruppo di opere oltremodo interessanti e caratteristiche.

Mentre i rigidi custodi della gretta tradizione scolastica ed i feroci gendarmi dell'estetica più o meno accademica strillavano allo scandolo come tante oche poste a guardia di un Campidoglio di cartapesta e mentre qualcuno di quegli scultori che godono nelle sfere ufficiali fama di autorevoli e vi fanno molto di sovente la pioggia ed il bel tempo, si affannava, con quella profonda incomprensione che più di una volta ci sorprende nei giudizii recisi ed angusti degli artisti, ad additare a chi gli stava dappresso le deficienze di plastica e gli errori di proporzioni che credeva di scoprire in questa od in quella statua del Rodin, sottolineando le parole con beffardi sorrisetti di compassione, la grande maggioranza dei visitatori si allontanava dalla sala, dopo un rapido sguardo intorno, scrollando disdegnosamente le spalle.

Dire qualcosa di nuovo o dire anche cose non nuove ma diversamente da come sono state dette fino a lui non è forse questo una delle più nobili ambizioni che possa avere un artista, non è forse questo uno dei meriti maggiori che gli possa venire riconosciuto?

Lo sforzo però ch'egli fa richiede da coloro a cui presenta l'opera propria un certo contributo intellettuale d'attenzione e di penetrazione ed il gran pubblico, che purtroppo non desidera di affaticare il proprio cervello e non ama fare il tirocinio, sia anche breve, che agli occhi ed alla mente richiede ogni espressione davvero nuova d' arte per po-

ter essere intesa e gustata, preferisce colui che gli ripete in modo sempre più facile e banale, ciò che pure tante volte gli è stato detto e ridetto. Ecco la ragione vera per cui la mostra individuale di Rodin incontrò nel 1901 scarsa simpatia presso i più e per cui giornali e riviste, che pure vanno per la maggiore, le lanciarono contro articoli fra sdegnosi ed irrisori, in mezzo ai quali si distinse per spavaldo accanimento quello scritto dallo scultore a cui Milano va debitrice del monumento a Garibaldi.

La prova d'altronde, malgrado l'apparente primo esito negativo, non riuscì punto vana. La mente del pubblico italiano, dopo che gli occhi se ne furono a poco per volta assuefatti a quanto eravi per esso d'insolito e quindi di sgradevole e quasi d'ostile nelle statue dell'ardimentoso artista francese, incominciò ad aprirsi alla comprensione dell'intensità drammatica e dell'originalità poderosa della sua ispirazione. E ciò effettuossi, come già era accaduto nel campo musicale per Wagner, per ragione di contrasto, perchè la grande maggioranza delle altre statue popolanti le sale dell'esposizione apparvero d'un tratto volgari convenzionali ed insignificanti. L'accoglienza quindi fatta al Rodin nelle seguenti mostre di Venezia, ed in ispecie nell'attuale mostra di Roma, è stata assai diversa. Non soltanto gli ammiratori sono diventati legione, non soltanto il gran pubblico ha compreso che rare volte l'arte plastica del ritratto ha raggiunto un'eccellenza maggiore come rassomiglianza fisica e morale di quella ottenuta nello stupendo busto del Dalou, ma anche coloro a cui la colossale figura senza testa e senza braccia dell'*Homme qui marche*, che rimarrà a Roma nel monumentale cortile del Palazzo Farnese, o la *Cariatide* dall'atteggiamento bizzarro ed audace riescono sgraditi, non oserebbero più oggi di esprimere la loro antipatia nei modi irrispettosamente schernosi dei primi tempi, rendendosi alfine conto di trovarsi non già al cospetto di un mistificatore, come la balordaggine maleducata di alcuni non aveva altra volta sdegnato di qualificarlo, ma di un artista gagliardo ed individuale d'incontrastabile e magistrale valentia plasmatrice e concettiva. Ecco l'utilità profondamente istruttiva ed educativa che per l'intelligenza e pel gusto del pubblico hanno le esposizioni d'arte, qualora siano ideate con cosmopolita ed eclettica vastità di criteri ed effettuate con aristocratica severità selettrice, come hanno saputo affermarsi, malgrado le sorde e feroci ostilità della mediocrazia bottegaia, quelle di Venezia degli ultimi tre lustri e l'attuale di Roma!

Io credo adunque che i due volumi, l'uno edito qualche anno fa e l'altro venuto alla luce soltanto la scorsa estate, nei quali Judith Cladel e Paul Gsell hanno raccolto, con grande fedeltà e molto garbo, le conversazioni oltremodo significative avute a più riprese da entrambi con l'illustre autore dei *Bourgeois de Calais*, saranno anche in Italia letti col più vivo interesse, specie da coloro che amano l'arte o che ad essa si sono consacrati con passione, perchè i pensieri di Rodin e la sua dottrina estetica possono ben considerarsi una sorgente vivificatrice, a cui i giovani artisti che vogliano e sappiano ad essa dissetarsi, attinger debbono coraggio tenacia e molto di quella serena e

sicura fiducia nella propria vocazione, senza la quale, durante i primi sforzi per conquistare una fisonomia propria e per richiamare l'attenzione del pubblico, si vacilla fino alla disperazione e talvolta anche fino al disgusto ed alla rinuncia.

Credo d'altra parte che non sia nè inopportuno nè superfluo trarre dalle pagine di questi due libri quanto possa servire, ricordando come si sia svolta la nobile sua carriera e riferendo alcune delle essenziali sue idee estetiche, a meglio accostarsi all'arte sua possente e novatrice, in cui la ricerca moderna si accorda e si fonde così mirabilmente con le più vigorose e sublimi visioni della statuaria degli Egizii dei Greci degli anonimi scultori delle medievali cattedrali gotiche e di Michelangelo, ed a meglio gustarne le forme e penetrarne lo spirito.

Ecco, innanzi tutto, alcuni ricordi autobiografici del Rodin, che Judith Cladel ebbe la ventura di raccogliere dalle sue labbra in un giorno che egli aveva, cosa abbastanza insolita in lui, « *ouverts les tiroirs du passé* ».

Auguste Rodin nacque a Parigi nel 1840 e studiò durante tre anni gli elementi delle belle arti nella piccola scuola municipale di disegno, per i cui corsi abbastanza frequentati passò la maggior parte degli artisti in erba della sua generazione che erano nati e domiciliati nella capitale francese.

A diciasette anni, dovendo guadagnare il sostentamento quotidiano, perchè la sua famiglia è povera, egli entra nell'officina di un ornatista in marmo e vi lavora indefessamente per una mercede quasi irrisoria, rivelandosi modellatore estremamente abile fra tutti i suoi compagni. Quest'abilità, a cui deve di veder presto migliorate le sue condizioni e che era, sopra tutto in quel giro di tempo, molto ricercata ed apprezzata, egli, nella piena maturità del suo ingegno, la terrà a disdegno, affermando recisamente che essa significa un bel nulla e rappresenta una via senza uscita per l'artista che non possegga la ferma volontà di tendere al di là, verso le vere basi della tecnica.

Nelle ore di libertà che gli lascia il suo mestiere egli maneggia la creta per conto suo e, a ventiquattro anni, impressionato dal carattere spiccato che presenta un modello, capitatogli per caso sotto gli occhi, plasma la prima sua opera interessante, *Testa di uomo dal naso rotto*, e la manda all'annuale *Salon* parigino, dalla cui giuria essa, malgrado la sua sincerità e la sua realistica vigoria, è rifiutata.

Quest'insuccesso lo fa ritornare all'arte decorativa, che per un po' aveva vagheggiato di abbandonare e durante vario tempo egli lavora, nello studio di Carrier-Belleuse, in qualità di modellatore della Manifattura di porcellana di Sèvres. Dopo la guerra del Settanta, si reca a Bruxelles e vi rimane alcuni anni a collaborare all'ornamentazione della Borsa e del Palazzo dell'Accademia di Belle Arti.

Durante la sua permanenza in Belgio, egli se ne allontana due volte per due viaggi, i quali lasceranno una traccia profonda ed incancellabile nel suo spirito, che non

ha ancora assunto un carattere deciso ed individuale. L'uno attraverso la Francia lo metterà a contatto coi robusti artefici delle cattedrali gotiche e l'altro in Italia gli farà conoscere Michelangelo, che amerà di prim'acchito studierà a lungo e non comprenderà che un po' alla volta ma sicuramente ed a fondo, come, nel volume dello Gsell, lo attesta il capitolo magnifico su Fidia e Michelangelo.

Siccome Rodin medesimo ha entusiasticamente confessato alla Cladel « l'antico maestro ha rivelato a sè stesso lo scultore moderno, gli ha fatto trovare il *principio*, questa cosa che non ha forma e penetra tutto ; è stato il suo liberatore, gli ha fatto intendere che l'arte dello scultore non si localizza nel movimento e nel carattere ma che essa è contenuta tutta nella modellazione, la quale soltanto può permettere di ritrarre la sveltezza del movimento e l'intensità del carattere ». Studiando l'autore delle geniali scolture della *Cappella dei Medici*, Rodin si è altresì persuaso che « egli ricercava, mercè il corpo umano, una specie di architettura e che una statua ed un gruppo per possedere il necessario volume di armonia deve essere contenuto in una figura geometrica molto semplice, sia un cubo sia una piramide ; ciò che si comprende anche meglio allorquando si contemplano il disordine e la stravaganza di composizione di un gran numero di scultori moderni. »

Ritornato infine dal Belgio in patria, Rodin mandò al *Salon* del 1887 *L'uomo che si sveglia alla vita*, che è stato esposto a Venezia nel 1901. La mirabile verità d'insieme e di particolari di questo corpo giovanilmente virile di così pura bellezza plastica fece sorgere la maligna accusa che fosse stato formato sul vero, accusa che, ad onta delle proteste indignate dell'autore, si rafforzò sempre più, finchè a farne giustizia sommaria non intervenne una lettera al Ministro dell'Istruzione Pubblica firmata da Falguière Dubois Chaplin Chapuis ed altri, in cui si dichiarava « *Loin d'avoir fait un moulage sur nature, M. Rodin a créé une très belle statue et il sera un grand sculpteur.* »

Auguste Rodin era artista troppo originale possente ed ardimentoso per poter sperare che la lotta ingaggiata contro di lui da coloro che l'avversavano per interesse professionale per pregiudizio di scuola o per antipatia d'indole cessasse dopo la prima astiosa ma sfortunata scaramuccia. Essa, infatti, si è rinnovata, sempre più accanita e feroce, ad ogni nuovo suo passo sulla via audace, su cui, dal 1877 in poi, ha proceduto con la convinzione profonda e la pertinacia coraggiosa che contraddistinguono gli artisti geniali, i quali contano più sul plauso dei posteri che su quello dei loro contemporanei.

Gli attacchi più violenti si ebbero nel 1898, in occasione della statua di Balzac, di cui gli fu tolto l' incarico dopo la presentazione del bozzetto, giudicata un'aberrazione mentale, mentre alcuni pochi fra critici ed artisti di avanguardia la proclamavano un vero capolavoro, considerandola sopra tutto come sintetica figurazione, in un'imagine ed in un atteggiamento d'uomo, del creativo estro artistico.

Adesso, in verità, le lunghe lotte sono cessate e tutti s'inchinano, in Francia come all'estero, con ammirativa riverenza, dinanzi al glorioso vegliardo che ha creato tutto un popolo poderoso e suggestivo di capilavori.

« La Natura!... io la so ammirare adesso e la trovo così perfetta, che se il buon Dio mi chiamasse per chiedermi cosa vi debba correggere, gli direi che tutto va bene e che non si deve mutare nulla.... » In tale esclamazione enfaticamente immaginosa è contenuta l'essenza dell'estetica di Auguste Rodin ed essa rappresenta la professione di fede di questo scultore invaghito del vero e che vuole rimanergli scrupolosamente fedele, pure sostenendo che copiare rigorosamente la natura non debba essere l'esclusivo scopo dell'artista. Quando egli si ribella contro coloro che pretendono di correggere la natura, la sua parola, spesso sottile e spesso arguta, diventa eloquente d'indignazione. Statelo un po' ad ascoltare: « Il grave errore del pubblico ed anche degli artisti è il credere che si possa correggere qualche cosa nella Natura... Io dunque col mio cervello *incompleto*, ignorante, non dovrei peritarmi di toccare questa meraviglia, sotto pretesto di abbellirla! Io tenterei di correggere un'opera di cui non comprendo nulla, giacchè noi, siatene ben sicuri, non giungeremo mai a ben comprendere nel suo complesso l'universo. Coloro che si credono più forti della Natura battono una falsa via artistica, volendo ritoccarla. Non è già essa che è imperfetta, ma sono i loro spiriti che sono falsati. Non si può correggere il corpo umano più di quello che si possa trasformare un elemento. Tale quale esso è nella sua forza, ora contenuta, ora scatenata, l'elemento è perfetto. Se lo si cangiasse lo si distruggerebbe. Correggere! Abbellire! Sono questi pregiudizii che hanno generato la scuola degli idealisti. Anch'io sono stato classificato tra gl'idealisti; si è creduto che cercassi non so che di straordinario, un sogno, una plastica letteraria, fantasie che non esistono che nell'immaginazione degli altri. Ho lasciato dire, non potendo perdere tempo in discussioni. Io sono piuttosto un realista, come gli antichi; invece di cercare di correggere, mi sono applicato a riprodurre la mirabile architettura del corpo umano. »

Quest'artista che ripete fino alla sazietà che « *tout ce qui n'est pas travaillé d'après nature est inférieur* » è persuaso però, secondo gli ammaestramenti datigli da Michelangelo con le opere sue gagliarde, che l'arte richiegga una specie d'esagerazione e che quindi « in iscoltura bisogna accentuare il risalto dei fasci muscolari, forzare gli scorci, approfondire gl'incavi, ottenendo così larghezza e vigore ». Secondo lui, « l'esagerazione dei piani che comportano tale eccesso, produce per contrasto la finezza e la grazia delle altre parti, se, ben inteso, il gusto dell'artista è andato proprio dove doveva. In iscoltura tutto è riposto nella maniera di eseguire la modellazione, cercando la linea attiva del piano, applicandosi a riprodurre gl'incavi ed i risalti, coi passaggi che li legano, con l'armoniosa transazione della luce all'ombra: è con la modellazione che si ottiene

la snellezza l'eleganza la morbidezza ed in pari tempo la forza. Ciò non pertanto, non trattasi già di accentuare in un corpo una parte per trascurarne tutto il resto. Ciascuna di esse deve essere accentuata proporzionalmente, secondo l'accento che le si vuol dare, ma sempre relativamente all'insieme, ed il grado di tale amplificazione varia a seconda del gusto dello scultore : è il gusto che l'ispira ed è in esso che si afferma l'indole speciale di ciascun artista. »

A proposito poi della figura ignuda di vecchia di tanta nesorabile osservazione realistica e che l'autore, in ricordo della celebre poesia di Villon, ha battezzata col nome della *Belle Heaulmière*, in cui la miserevole rovina di un corpo femminile, altravolta bello e voluttuoso, è evocata nel bronzo con siffatta efficacia espressiva in ogni più minuto particolare che la repugnata bruttezza ne viene non soltanto redimita ma glorificata dal potere trasfiguratore dell'arte, Auguste Rodin ha fatto allo Gsell tutta una serie acuta e profonda di riflessioni, sotto la forma esuberante ed un po' disordinata che caratterizza l'improvvisazione e che le attribuisce il calore persuasivo, che tanto più di rado possiede la parola scritta e meditatamente calcolata. Eccone qualcuna:

« Ciò che comunemente chiamasi *bruttezza* nella natura può nell'arte diventare di grande bellezza. Nell'ordine delle cose reali chiamasi *brutto* ciò che è deforme, ciò che è malsano, ciò che suggerisce l'idea della malattia della debolezza della sofferenza. *Brutte* sono poi considerate l'anima e la condotta dell'uomo immorale vizioso e criminale, dell'uomo anormale che nuore alla società. Ed è legittimo che esseri ed oggetti dai quali non c'è da aspettarsi che del male siano designati con un epiteto odioso. Ma se un grande artista od un grande scrittore, Velasquez o Millet Shakespeare o Baudelaire, s'impadronisce dell'una o dell'altra di tali bruttezze, egli istantaneamente le trasforma, con un colpo di bacchetta magica, in bellezza!

« Effettivamente in arte è bello soltanto ciò che ha carattere. Ed il carattere è la verità intensa d'uno spettacolo naturale qualunque, bello o brutto che esso sia ; ed anzi è ciò che potrebbe chiamarsi una *verità doppia*, giacchè quella interna è tradotta da quella esterna. È l'anima, è il sentimento, è l'idea espressa dai lineamenti di un volto, dai gesti e dalle azioni di un essere umano, dalle tonalità di un cielo, dalla linea dell'orizzonte.

« Orbene, per un grande artista tutto nella natura offre carattere, perchè l'intransigente franchezza della sua osservazione penetra il senso ascoso di ogni cosa. E ciò che è considerato come brutto in natura presenta di sovente assai più carattere di ciò che è qualificato bello e, siccome è unicamente la potenza del carattere che forma la bellezza dell'arte, accade talvolta che quanto più un essere è brutto in natura tanto più è bello in arte.

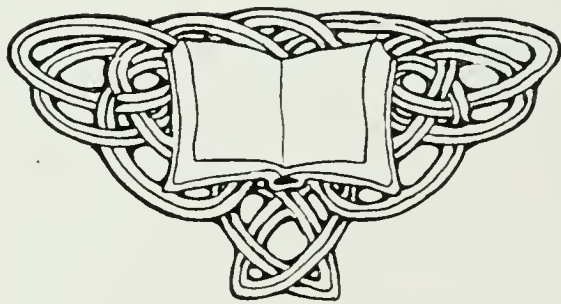
« In arte non vi è di brutto che ciò che è senza carattere, cioè che non offre alcuna verità nè esterna nè interna. È, dunque, brutto in arte tutto quanto è falso, è ar-

tificioso, cerca di voler essere grazioso o bello invece di essere espressivo, che è lezioso e mellifluo, che sorride senza motivo ed assume una posa senza ragione, tutto ciò che mente.

« Quando l'artista, con l'intenzione di abbellire la natura, aggiunge del verde alla primavera del rosa, all'aurora della porpora alle labbra giovanili, non può che creare della bruttezza, perchè non fa altro che mentire. Quando altera la smorfia del dolore l'afflosciamento della vecchiaia la repugnanza della malvagità, quando accomoda la natura la vela la traveste l'attenua per piacere al pubblico ignorante, non fa che creare della bruttezza perchè ha paura della verità.

« Per l'artista degno davvero di tale qualifica tutto è bello in natura, perchè i suoi occhi, accettando intrepidamente ogni verità esteriore, vi leggono senza sforzo, come in un libro aperto, ogni verità interna. »

Sentire parlare, con tanta serenità tanto trasporto e tanta chiaroveggenza, dell'arte sua un artista qual è Auguste Rodin, sentirgli esporre i suoi nobili ideali estetici, sentirgli analizzare i processi della sua tecnica sapiente, che si basa sull'osservazione della natura sulla costruzione dei piani e sulla soggezione dei particolari all'insieme, è per lo spirito un eletto e sottile godimento, che, mentre lo fa riflettere, gli fa dimenticare le vanità miserelle i pettegolezzi grossolani le invidie feroci, che contristano la piccoletta vita giornaliera di quello che suolsi chiamare il mondo artistico.

XVII.

IL PADIGLIONE DELLA FRANCIA.

SE vi è un'arte che può dirsi destinata a richiamare su di sè l'interesse la simpatia e l'ammirazione del pubblico cosmopolita a cui si rivolge la mostra di Valle Giulia e sopra tutto del pubblico italiano essa è incontrastabilmente l'arte francese, la quale, durante tutto il secolo decimonono, ha esercitato non soltanto il suo largo fascino conquistatore ma anche la benefica e profonda sua influenza su tutte le nazioni d'Europa. Eppure l'impressione complessiva che si riceve dall'assai vasto padiglione della Francia, con le seicento opere circa che contiene, rasenta assai dappresso la delusione.

Non è certo la mancanza di quadri di statue d'incisioni e di medaglie di spiccato pregio estetico e d'individuale originalità che gli si può imputare, non essendo essi di quantità inferiori o essendolo di assai poco a quelli che possono segnalarsene in altri padiglioni, ma è perchè coloro che hanno raccolto ed ordinate le opere che vi dovevano figurare hanno creduto, prigionieri rassegnati, come eransi fatti, del gretto sistema democraticamente burocratico che signoreggia nelle sfere ufficiali dei nostri fratelli di razza e vicini d'oltralpe, di interpretare nel senso più restrittivo il programma del comitato romano, pure di assicurare un trattamento di eguaglianza a tutti i fin troppo numerosi professionisti della pittura della scoltura dell'architettura e del bianco e nero che possiede oggidì la Francia.

È così che si è rinunziato ad una mostra retrospettiva, sia anche ristretta ma sempre significativa, di tele di marmi e di bronzi di un Carrière e di un Puvis de Chavannes, di un Manet e di un Moreau, di un Carpeaux e di un Dalou, per non citare che sei nomi soltanto fra quelli che in tutto il mondo dell'arte squillano come esaltanti fanfare di vittoria e le cui opere, se scelte con discernimento, potevano servire di luminosi fari per ben rischiarare e far comprendere la speciale e varia configurazione che il movimento della pittura e della scoltura ha assunto in Francia negli ultimi lustri.

È così che a ciascun pittore, eccezion fatta per Carolus-Duran, e ad ogni scultore, eccezion fatta per Auguste Rodin, non si è voluto permettere di esporre più di un quadro o di una statua o al massimo di due.

Il principio della completa uguaglianza di classe è stato, non vi ha dubbio, con tale rigido sistema completamente salvato, perchè il signor Georges Decôte, autore di un qualsiasi artificioso e manierato *Suonatore di ghironda* ed il signor Aimé Octobre, autore di una delle tante ninfe in bronzo od in marmo che ricompaiono, sempre egualmente convenzionali ed insignificanti, in ogni mostra d'arte, sono stati trattati alla medesima stregua di Auguste Renoir e di Albert Bartholomé. Non sarebbe stato, però, assai meglio per il buon nome dell'arte francese all'estero e perchè essa occupasse anche nell'esposizione internazionale di Valle Giulia il posto d'onore a cui ha diritto, se si fosse rinunziato a far venire da Parigi a Roma due terzi almeno delle opere che occupavano le sale del padiglione francese, poichè la mediocrità ne appariva evidente e poichè ben si sapeva che erano di pittori e di scultori che altro merito non posseggono che di appartenere alle due società, più apparentemente che sostanzialmente rivali, del *Salon des Champs-Élysées* e del *Salon du Champ-de-Mars*? Si sarebbe potuto così, disponendo del necessario maggiore spazio, accordare agli artisti francesi davvero significativi di presentarsi a Roma non con una o due ma con tutto un gruppo di opere e, mercè tale concessione, si sarebbe ottenuto altresì l'intervento di un Raffaelli e di un Redon, di un Dagnan-Bouveret e di un Bussy, di un Aman-Jean e di un Boutet de Monvel, di un Bourdelle e di un Maillot, la cui assenza non può non rincrescere ad ogni intelligente conoscitore e sincero estimatore dell'arte francese contemporanea.

Come poi astenersi dal deplorare il criterio reazionariamente opportunistico, il quale, dopo che i sopracciò delle due società parigine che fanno, in Francia, la pioggia ed il bel tempo sul campo dell'arte avevano fatto fallire, con un'inqualificabile minaccia di astensione in massa, il proposito del comitato esecutivo romano di ospitare nel proprio palazzo una mostra del gruppo gloriosamente storico degli impressionisti, ha indotto gli ordinatori del padiglione francese, che pure avevano a bella prima fatto buon viso ed accettato il progetto italiano, a non assegnare che una piccola sala di passaggio agli artisti d'avanguardia, vecchi o giovani che fossero, da Claude Monet ad Auguste Matisse ed Édouard Vuillard, mentre invece sono state riservate ampie sale e larghe pareti all'arte ufficiale e mondana, pur tanto fiaccamente rappresentata dai Flameng dai Robert-Fleury dai Morot dai Detaille dagli Agache dai Weerts dai Rochegrosse dai Béraud e simili?

Certo è che sarà in questa sala che i buongustai verranno a calmare l'esasperazione procurata ai loro occhi ed alla loro mente da quella sesquipedale tela di vignettistica grossolanità che Édouard Detaille ha intitolato *Vittime del dovere* e che ci presenta alcuni pompieri di stoppa, grandi al vero, mentre si sforzano di spegnere l'incendio di una casa di cartone, e da altre opere di simil genere. Certo è che procura un vero e sottile godimento alle pupille educate ed esperte nelle squisite raffinatezze

dell'arte pittorica il contemplare le due caliginose visioni di tramonto sul gran ponte di ferro di Londra, che il Monet ha evocato sulla tela con così delicato magistero di pennello, l'amabile mezza-figura di fanciulla tratteggiata a pastello dal Renoir, la spiaggia di mare, popolata da bambini, del Denis, la coppia di giuocatori a scacchi di così bizzarra prospettiva e di così gustosa colorazione del Vuillard, la fantasia mitologica del Roussel, il fiammeggiante mazzo di papaveri del Bonnard, il tragico Cristo sanguinante del Desvallières, le leggiadre bagnanti del Lebasque, l'efficace veduta serotina d'Avignone del Signac, l'espressiva figura di operaio del Guérin, la bella marina del Matisse e le vivaci scenette di vita cittadina del Di Thomas, ma il complesso di tutte queste pitture, pregevoli e gradevoli se considerate una per una ma che si direbbero scelte col malizioso proposito di non fare risaltare troppo accentuatamente la particolare maniera novatrice d'ogni singolo artista, non è tale da dare a chi guarda e non conosca già altre opere dei medesimi autori, la nozione esatta, se anche incompleta, di ciò che è stato, di ciò che ha voluto e di ciò che ha ottenuto il movimento battagliero degli impressionisti francesi e di ciò che cercano e si propongono, sulla medesima direttiva o su di una direttiva affatto opposta, i gruppi dei neo-impressionisti e dei sintetisti, che li hanno seguiti e li hanno rimpiazzati nella lotta ardita e pertinace contro la cosidetta *art de l'Institut*.

Molto meglio, per quanto sempre scarsamente ed incompletamente, sono nel padiglione di Francia rappresentati varii di quei pittori, i quali, se pure non si sono arrolati nelle schiere di coloro che come precipuo scopo della loro carriera sonosi proposti di rinnovare, sia sotto l'aspetto della concezione sia sotto quelli della visione del vero e della tecnica, l'arte del proprio paese, non hanno però creduto di doversi immobilizzare nelle antiche formole tradizionalistiche e si sono proposti, più o meno felicemente, di affermare una loro particolare individualità, dicendo qualcosa di diverso dagli altri o almeno in forma differente dagli altri.

Ricorderò fra costoro Albert Besnard, con un ritratto sobrio austero e di grande efficacia espressiva della moglie; Charles Cottet, con una tragica scena dell'esistenza ansiosa e tribolata dei marinai della Bretagna; Lucien Simon, con un paesaggio solingo di acqua e di alberi, su cui spiccano le figure nude od a metà svestite di tre bagnanti rusticane, piene di naturalezza nelle loro differenti pose; Henry Caro-Delvaille, col gruppo della moglie e delle quattro sue sorelle, che, per sentimento d'intimità familiare e per vivacità gustosa di tavolozza, può dirsi il quadro suo migliore; Gaston La Touche, con una di quelle feste notturne dai bizzarri contrasti luminosi che il suo pennello disinvolto ed elegante predilige; Henri Le Sidaner, con l'impressione caliginosa di un fiume, cavalcato da un ampio ponte a varii archi, la quale richiama fin troppo il ricordo di Monet, e con la visione leggiadramente pittoresca di una finestra aperta su di un giardino fiorito ed illuminata dalla luce rosea del sole che si spegne all'orizzonte, in cui

affermasi e trionfa tutta la sua maestrìa di delicato luminista: Jacques Émile Blanche, con un vigoroso ritratto di Rodin; Henri Harpignies, il venerando superstite della gloriosa falange di Barbizon, con un paesaggio, in cui riappare, ancora una volta, la sua schiettezza nell'osservare il vero e la sua perizia nel rievocarlo sulla tela; Alfred Philippe Roll, con quella *Manda Lamétrie nella sua fattoria*, che già da molti anni è conosciuta come una delle più sane e vigorose manifestazioni della sua pittura realisticamente oggettiva; Henri Martin, con *Bucolica*, vasta tela d'inspirazione idealisticamente poetica, anch'essa da molto tempo conosciuta ed apprezzata; René Ménard, con una delle sue nobili ed armoniose evocazioni di un immaginario mondo pagano; André Dauchez, con una filza d'alberi su di un cielo velato di nebbia di una severa grandiosità; Ernest Laurent, con un espressivo ritratto femminile; Clémentine Dufau, con due figure allegoriche della Zoologia e della Geologia d'ingegnosa invenzione e di gradevole colorazione; Théodore Desch, con una scenetta infantile di grazia squisita; Henri e Marie Duhem, con due paesaggi pallidamente illuminati e di sottile fascino suggestivo; René Billotte, con due scene della nuda campagna che circonda Parigi di un pittoresco singolare nella sua intensa tristezza, e poi ancora l'Aubertin, con alcune fanciulle che si bagnano fra gli scogli del mare, l'Ibels, con un gruppo di contadini bretoni, il Gagliardini, con un acceso paesaggio provenzale, il Du Gardier, con una terrazza sul mare, invasa dal sole e popolata da figure in costume di bagno, ed il Piet, con una scena di mercato in una cittadina di provincia.

A questo fin troppo lungo elenco di pittori degni, per una ragione od un'altra, di essere presi in particolare considerazione debbo aggiungere due altri nomi: Carolus-Duran ed Elisabeth Chaplin. Il primo nome è quello di un uomo celebre, che già da alcuni anni ha varcato la settantina e la cui carriera artistica è stata oltremodo fortunata, ma che, trascinato dai clamorosi successi mondani, ha sostituito un po' alla volta alla robustezza, sia anche un po' troppo spavalda, delle tele giovanili una virtuosità, sempre più manierata convenzionale e fiacca. Basta per convincersene confrontare, nel padiglione francese, il quadro abbastanza recente *Voluttà* con l'altro *Sulla spiaggia del mare*, che risale a circa quarant'anni fa.

Il secondo nome, che ha avuto il suo periodo di voga nel mondo artistico del Secondo Impero, è portato adesso da una giovinetta non ancora diciottenne, la quale vive a Firenze e dell' illustre decoratore del *Théâtre de l'Opéra* è la nipotina. Le due tele, *Ora di studio* e *Ritratto femminile*, di cui io parlo in questo capitolo perchè la gentile ed intelligente giovanetta è di nazionalità francese, ma che sono esposte in una delle sale internazionali del palazzo centrale, presentano, nella spontaneità di atteggiamento delle figure, nello studio delle luci e nell' abilità della composizione, doti di visione del vero e di rievocazione di esso sulla tela, mercè il magistero dei colori, di

una franchezza e di una maturità di fattura che non possono non sorprendere in una così giovine artista e lasciano molto ben sperare del suo avvenire.

Se poi la sala dell'architettura non è fatta di certo, se se ne escludono alcune tavole acquarellate di Charles Plumet, per suscitare in noi vivi entusiasmi e neppure per interessarci molto, un vero piacere ci procurano, invece, quelle del bianco e nero, nelle quali sono comprese, per una convenzione già da tempo accettata, anche stampe policrome disegni acquarellati e pastelli colorati.

Vi troviamo infatti, oltre alle vigorose serrate ed espressive acqueforti di un Bracquemond di un Besnard di un Legros e di un Rodin ed a quelle di visione panoramica o di trasfigurazione poetica di campagna e di città del Lepère del Béjot del Leheutre del Dauchez e del Cottet, le pittoresche e decorative incisioni su legno a colori di Henri Rivière, i mordaci disegni a penna del Forain, le vivaci fantasie del Willette e del Veber e le gioconde apparizioni femminili di quel grande mago del pastello che è Jules Chéret.

In quanto alla statuaria, nelle opere schierate, in ordine sparso, al difuori del padiglione francese ed in quelle distribuite, con una certa calcolata parsimonia, nell'interno, ritroviamo quella sapiente abilità di plastica e quell'armoniosa eleganza di pose, troppo spesso unite ad una povertà di fantasia e ad una freddezza classicizzante che caratterizzano la maggior parte degli scultori che popolano delle loro creature in marmo o in bronzo gli annuali *Salons* parigini, acquistando, mercè l'appoggio dello Stato e la benevolenza della Stampa, il favore moralmente e materialmente rimunerativo di quella suggestionabile categoria denarosa del pubblico che compiacesi di adornare di statuine i suoi appartamenti, di fare eternare in materia nobile la propria imagine e di dare decorativa pompa scultoria ai monumenti funerarii di famiglia.

Ecco Sicard, con un'allegorica personificazione della *Notte*, Lefebvre, con una personificazione dell' *Inverno*, e Saint-Marceaux, con una figura risorta *Nella valle di Giosafatte*. Ecco Marqueste, con una *Galatea*, Carlès, con un *Bacco*, Injalbert, con un *Fauno briaco*, Caron, con una *Atalanta*, Roche, con un *Marte vincitore*, ed Aube, con una *Leda*. Sono tutti scultori che godono una grande od almeno una più che discreta celebrità in Francia e le cui opere esposte qui a Roma meritano tutte o quasi tutte lode per qualità formali, ma quale povertà d'immaginazione esse attestano e quale pedissequa fedeltà alle usate ed abusate tradizioni classiche!

Volgiamo invece lo sguardo, per rifarci un po' della pesante afa accademica che elevasi da tutto quest'uggioso piccolo popolo di statue venuto a Valle Giulia a rappresentarvi l'odierna scoltura del nobile paese di Francia, sui due ritratti così pieni di vita che di Frémiet e Mercié ha plasmato quell'acuto indagatore della fisonomia umana che è Henri Gréber, sulla fremente *Leonessa in agguato* del valentissimo animalista che

in essa, ancora una volta, si rafferma Georges Gardet, sull'amabile *Testa di fanciullo* di Jean Dampt, sul patetico *Abbandono* di Camille Claudel e sopra tutto sull'altorilievo in marmo, spirante così austera poesia, del *Ricongiungimento al di là* di Albert Bartholomé e sui quattro bronzi di Auguste Rodin, per cui ho già detto la mia profonda ammirazione nel capitolo precedente.

Ma a consolarci varrà altresì non poco una ricca collezione di medaglie e di targhette, la quale ci potrebbe dare un'idea abbastanza esatta e completa dello stato della glittica nell'ultimo decennio in Francia, se non vi mancasse una scelta dei piccoli capilavori a cui ha dato vita con arte industriosa vigile e raffinata Oscar Roty, che può bene a ragione considerarsene il campione di maggiore eccellenza e più rappresentativo, come invece ve ne è, sia anche con uno strappo alla regola di non ammettere opere di artisti morti, di quell'Alexandre Charpentier, il quale, fra tutti, interpretò, con più modernistico senso di libertà e con più accorta audacia di composizione, la tecnica minuta e fine del medaglista.

XVIII.

IL PADIGLIONE DELLA GERMANIA.

PURE senza proporsi il vasto e completo programma retrospettivo così felicemente attuato dagli Inglesi a Valle Giulia, gl'intelligenti e solerti ordinatori del solenne e massiccio padiglione della Germania hanno creduto fosse utile radunare, in tre delle più ampie sale di esso, un centinaio circa di quadri e di statue di quei pittori e di quegli scultori della seconda metà del secolo scorso, i quali hanno maggiormente contribuito alla prosperosa e multiforme rinascita dell'arte alemanna, dopo duecento anni e più di assopimento.

E di tale proposito va data loro viva lode, perchè l'influenza di costoro, dei quali più d'uno vive tuttora e, malgrado l'età avanzata, lavora, come è il caso del Liebermann o del Thoma, con lena instancabile e con trasporto fervidamente entusiastico, si è esercitato sulle generazioni susseguenti in maniera così efficace e profonda, anche se con carattere alquanto diverso e con sfera d'azione più o meno larga a seconda dei varii centri, Monaco o Berlino Düsseldorf o Karlsruhe Dresda o Stoccarda Weimar o Francoforte, in cui anche oggigiorno frazionasi l'arte tedesca, che bisogna assai di sovente cercare nelle loro opere la chiave per ben comprendere e ben gustare la produzione recente.

Presso verun popolo d' Europa vi è stato forse un maggiore sviluppo d'attività artistica, sviluppo che, di decennio in decennio, è diventato sempre più vario più complesso più pertinace, di quello che si è avuto presso il popolo tedesco durante gli ultimi cento anni. Ed è da notare inoltre che in Germania la pittura — poichè è essa che ha di gran lunga sopravvanzato in ribollimento creativo le altre forme di arti belle —, se presenta, nelle varie sue evoluzioni durante il secolo decimonono, un insieme, i cui elementi, pure mostrandosi assai disparati in apparenza, si riattaccano intimamente l'uno all'altro e l'un coll'altro si completano, non ricongiungesi in alcun modo ai pochi pittori di un certo merito che, come ad esempio Rafael Mengs Daniel Chodowiecki ed Angelica Kaufmann, la Germania ebbe verso la fine del Settecento.

Ispirandosi alle concezioni letterarie e filosofiche dell'epoca, siccome del resto doveva

fare anche in appresso, la pittura tedesca del secolo decimonono si mostrò da principio idealistica e si preoccupò sopra tutto del disegno e della composizione, sia col classicismo accademico di Cornelius, sia col misticismo cristiano di Overbeck e degli altri *Nazareni*, questi gelidi e compassati Preraffaeliti della prima ora, sia col romanticismo torpido del Preller, che s'ispirava all'*Odissea* di Omero, e dello Schirmer, che ispiravasi invece alla Bibbia.

Nel secondo periodo, contemporaneo al movimento hegheliano ed allo sviluppo delle discipline storiche, fu la pittura storica che imperò e, con quei tre romantici del pennello che furono Kaulbach Lessing e Rethel, l'idealismo si dispose a lasciare il campo al realismo e l'amore pel disegno corretto e per la composizione sapiente alla ricerca del colorito vivace, dell'impasto grasso e della pittura abile disinvolta e sensuale.

Con Piloty, il caposcuola di origine italiana di Monaco di Baviera, che ha, per anni parecchi, esercitato una larga influenza in Germania ed in Austria, il colore trionfa e la pittura abbandona le allegorie concettose e le sintesi storiche per non occuparsi, che di mettere in iscena, con visione troppo spesso teatrale, l'aneddoto, che di presentare i ritratti somiglianti di grandi uomini e che di evocare, con sfoggio pomposo di stoffe sgargianti e di luccicanti armature, i luoghi ed i costumi di una data epoca.

I più valenti ed acclamati discepoli del Piloty sono stati l'austriaco Makart il polacco Matejko e l'ungherese Munkácsy, la gloria dei quali, dopo aver avuto eccezionali fulgori, può, ai giorni nostri, considerarsi quasi del tutto tramontata.

Alla pittura storica, così come era compresa dal Piloty, che trovò il suo riscontro nel francese Delaroche e in ispecie nel belga Gallait e che ebbe il suo più felice imitatore nell'altro artista belga Leys, qualche critico ha di recente creduto di poter riattaccare altresì — alquanto arbitrariamente a parer mio — colui che vien considerato il ritrattista per eccellenza della Germania moderna, Franz von Lenbach (1836-1904), il quale, pure servendosi di una tecnica suggerita derivata e spesso accortamente imitata dagli antichi maestri del pennello, ne ha saputo tanto bene assimilare i processi da renderli quasi proprii, riuscendo di sovente a trasfondervi, specie in rapporto all'espressione del volto ed all'intensità dello sguardo, qualcosa di affatto moderno. Fra i molti che hanno imitato, con una certa fortuna, la maniera di ritrattista di lui, due si sono in ispecie distinti, cioè Leo Samberger, che, prediligendo i ritratti virili, l'ha resa più sommaria nel disegno e più fosca nel colore, e Friedrich August von Kaulbach, che, dedicandosi invece quasi esclusivamente ai ritratti di signore di signorine e di bambini, l'ha resa più di una volta di una leziosaggine alquanto stucchevole.

* *

È, però, con Adolf Menzel (1815-1905) da una parte e dall'altra con Arnold Böcklin — la cui mancanza, dovuta alla sua origine svizzera, lascia un vuoto non colmabile nella sezione retrospettiva del padiglione della Germania — che l'odierna pittura tedesca

doveva acquistare un carattere di spiccata originalità e riuscire alfine a manifestare, con vigoroso senso di modernità, il peculiare spirito della razza alemanna.

Con Menzel, ogni menomatrice ed oppressiva restrizione tradizionalistica è discacciata ed è direttamente alla natura che viene chiesto l'insegnamento, che viene chiesta la guida per lo sviluppo della propria individualità artistica. L'autore illustre delle scene della vita di Federico II, dei *Ciclopi*, della *Processione a Gastein*, e di quel *Al « Théâtre du Gymnase » di Parigi*, che è la più caratteristica delle opere che lo rappresentano qui a Roma, ha sempre preferito di attingere l'ispirazione dei suoi magistrali quadri ad olio dei suoi gustosi acquerelli e dei suoi robusti e sicuri disegni, piuttosto che dalla Leggenda, dalla Storia, da lui interpretata e rievocata con iscrupoloso senso di verità, piuttosto che dall'Allegoria, dallo spettacolo vario e sempre mutevole e sempre interessante dell'esistenza reale e non ha disdegnato di applicare ogni più ardita innovazione tecnica, pure d' infondere vita più intensa e più impressionante alle sue opere. Mercè il suo esempio, miracolosamente salutare, tutta la pittura tedesca si rinnovò e tutti i generi ringiovanirono e trasformaronsi.

E, laddove l'esempio di Menzel non giunse o non poteva servire, giunse e servì quello di Böcklin, di cui un critico svizzero ha potuto affermare alquanto enfaticamente ma non del tutto a torto che è il più grande genio pittorico che la razza germanica abbia prodotto dopo Holbein e Dürer e che ha diritto di occupare un posto fra i maestri della pittura di tutti i paesi e di tutti i tempi : l'uno era il campione della Realtà, mentre l'altro si fece il campione del Sogno. Coloro che non potevano non sapevano o non volevano acconciarsi all'umile vero, si compiacquero, seguendo i modelli forniti loro dal glorioso vegliardo di Basilea, a dare forma plastica e ad attribuire simbolica possanza suggestiva, deformandole anche talvolta grottescamente, a tutte quelle fantasmagorie, tra mitologiche e leggendarie, che avevano già ispirato tanti poeti e musicisti della Germania e che costituiscono il fondo inesauribile della vecchia anima tedesca.

Accanto all'opera multiforme e, sotto più di un aspetto, geniale del Menzel, merita di prendere posto, benchè in paragone appaia assai circoscritta e benchè venuta a parecchi anni di distanza, l'opera di Wilhelm Leibl (1844-1900), anche considerandola in opposizione ed in reazione agli abili ma leziosi quadri di genere che hanno reso celebre e ricco il Knaus, rimasto, per lunga serie di anni, il pittore prediletto della borghesia tedesca, alle artificiose scenette di costumi contadineschi del Defregger e del Vautier ed alle compassate composizioni di soggetto militare del Werner, in particolar modo benveduto nelle alte sfere della Corte Imperiale di Berlino. E, infatti, il realismo obbiettivo e l'efficacia evocativa, sussidiati da una fattura magistralmente adatta ai soggetti prescelti, fanno di quasi tutte le non molte tele da lui dipinte opere d'arte di rara eccellenza.

Queste sue doti preziose ritrovansi in Wilhelm Trübner, ma con pennellata più grassa più disinvolta e più savorosa, se pur talvolta meno ferma e sicura, con maggiore varietà d'ispirazione, se non sempre con pari evidenza rappresentativa, e con qualche contatto, piuttosto che col Courbet, la cui influenza sul Leibl è innegabile, con questo o quello degl'impressionisti francesi.

Adolf Münzer parmi poi che sia fra i pittori dell'ora presente quello che più si riavvicini, sia anche con più accentuata sensualità realistica, al Trübner ed al Leibl.

Al Menzel possonsi anche riattaccare, sebbene non ne posseggano che soltanto in parte la vigorosa precisa ed acuta possanza di osservazione e di rievocazione della realtà, tanto Ludwig Dettmann e Fritz Mackensen, i quali, nel riprodurre il vero, lasciansi volentieri trascinare verso quel patetico novellistico, che del resto è nell'indole tedesca, quanto Franz Skarbina (1849-1910), il quale amava di ritrarre, con pennello agile elegante ed invaghito d'ogni più insolito effetto di luce, gli aspetti di Berlino e le scene della vita che quotidianamente si svolgono sulle sue strade sulle sue piazze nei suoi giardini e nell'interno delle sue case, tanto Albert von Keller, solo, però, nei quadri in cui ha trattato soggetti di mondana femminilità, ai quali, nella sua capricciosa instabilità, ha fatto precedere o seguire altri quadri di argomento e d'ispirazione affatto diversa, come ad esempio quella biblica *Figlia di Giairo risorta*, che lo rappresenta, insieme con due mediocri figurazioni di vita greca, qui a Roma e che è senza dubbio una delle opere sue migliori; quanto Arthur Kampf, il quale, con agile e disinvolta vivacità di pennello, che sa servirsi a tempo ed a luogo delle più modernistiche risorse del pennello, e con accorta abilità di composizione tratta così le vaste decorazioni di soggetto storico come le scene della vita dei nostri giorni.

In quanto poi a Gotthard Kuehl ed a Max Liebermann, bisogna riconoscere, che, pure avanzandosi nella larga via aperta dal Menzel, lo hanno fatto con tendenze estetiche e con processi tecnici di più spiccato sentimento di modernità. Dei due, però, il più risolutamente coscientemente e pugnacemente audace è stato, senza dubbio, il Liebermann ed è quindi intorno a lui che si riunirono coloro che, in odio all'arte retrograda convenzionale e più o meno accademica, protetta e sussidiata dall'imperatore Guglielmo II, fondarono la società dei Secessionisti di Berlino.

Da *Guidatrici di oche*, che espose nel 1873 e che ora trovasi nel museo berlinese d'arte moderna, opera che allora parve rivoluzionaria e che doveva rivelare, con stupore anzi con terrore dei suoi confratelli d'arte e dei critici benpensanti, la sua ancora sconosciuta personalità d'avanguardia, foggiatasi negli anni trascorsi a Parigi ed in Olanda, mercè l'esempio dei novatori francesi ed il consiglio diretto d'Israëls e di Mauve, a tutta la serie magistrale di quadri ispiratigli da Amsterdam, dalle scene suggeritegli dalla triste monotonia dei ricoveri per le orfanelle e pei vecchi o dall'austera e misera esistenza di lavoro della plebe, delle quali due delle migliori, *Filatrici olandesi* e *Vecchia*

alla finestra, sono adesso esposte qui a Roma, a quelle ricavate invece dalla vita rumorosa dei mercati e delle birrerie di Monaco e di Berlino, il Liebermann si è mantenuto sempre fedele all'umile verità, sforzandosi, d'altra parte, di suscitare nei riguardanti la sensazione di mobilità continua della folla od anche di riprodurre sulla tela, con la maggiore evidenza possibile, la vibrazione luminosa dei raggi aurei del sole, gialli-rossicci del gas e lividamente violacei dell'incandescenza elettrica e ciò con l'applicare, sempre che gli parve necessario ed utile, le innovazioni più audaci più insolite e più apparentemente bizzarre della tecnica impressionistica.

Accanto a Böcklin meritano invece di essere segnalati, pur con fisonomia affatto personale, Anselm Feuerbach (1829-1886) e Hans von Marées (1837-1887). La spiccata originalità di visione, di nobile e plastica calma nel primo e di suggestiva ma un po' torbida ed incerta ansia di ricerca nel secondo, che ha trovato più di recente una eco di delicata poesia arcaica in alcune tele di Ludwig von Hofmann, non si è incominciata ad apprezzare nel suo reale valore che soltanto da qualche anno in qua. All'arte di Böcklin si apparenta altresì l'opera di Hans Thoma, il cui romantico trasporto per le patrie leggende popolari e la cui preziosa ingenuità di rappresentazione posseggono un singolar fascino, che richiama il ricordo di un altro pittore al quale egli spiritualmente assomiglia molto e che l'aveva preceduto di molti anni, Moritz von Schwind (1804-1871), di cui a Roma vi è qualche tela abbastanza tipica, e si apparenta l'opera di Max Klinger, la cui assenza dal padiglione germanico di Valle Giulia non è certo meno deplorevole di quella dei due giovani pittori d'avanguardia Erler e Putz ed il cui simbolismo di profonda ma anche talvolta oscura o lambiccata indole filosofica si manifesta assai meglio nelle sue stupende acqueforti che nelle sue statue policrome e sovraccariche e nei suoi quadri di colorazione non sempre gradevole alle pupille di noialtri Latini.

Pure volendosi accontentare soltanto di citare fra i più recenti e significativi seguaci della simbolica e pagana tendenza böckliniana l'Herterich l'Exter, che anche lui manca a Roma, il Corinth e lo Slevogt, che non vi sono rappresentati che l'uno da una natura-morta e l'altro da un ritratto, non si può non segnalare in modo speciale Franz Stuck, la cui opera preziosa e ricercatamente intensa può, a buon diritto, considerarsene la suprema fioritura.

I quadri dello Stuck sono di tale una efficacia di concezione allegorica o di rievocazione mitologica, di tale un'abilità di composizione e di figurazione, volta a volta drammatica o voluttuosa, e di tale una foga cromatica, che, malgrado ciò che troppo di sovente essi hanno di barbaricamente virulento, attraggono subito l'attenzione e si impadroniscono dello sguardo di chiunque entri nella sala dove sono esposti.

La visione di lui si rivela profondamente pagana, nella dilettantistica ricercatezza letterarieggiante, anche quando tratti, come gli è accaduto più d'una volta, soggetti

suggeriti dalle Sacre Scritture. Tale paganità, però, non possiede mai, o quasi mai, la delicata mollezza l'eleganza amabile e la grazia sorridente dell'antica Ellenia, ma vi si sente invece la possanza ostentata e l'accesa sensualità di Roma Imperiale, aggravate talvolta dalla violenza ed anche dalla greve tristezza degl' invasori barbarici, scesi dal Nord per fiaccarne la forza più volte secolare e per rendersene padroni.

In quanto all' idealismo dello Stuck, che, come quello tanto affine di Böcklin e di Klinger, ricerca l' irrealtà e l' inverosimiglianza del mondo leggendario e mitologico e predilige la sintesi e la suggestione delle allegorie e dei simboli, esso, nella rappresentazione pittorica, trasformasi in un realismo marcato rude e talvolta perfino grossolano.

Oltre a Böcklin ed a Klinger, testè nominati, sono Rubens e Michelangelo, Velasquez e Moroni, i decoratori pompeiani ed i ritrattisti veneziani che alternativamente si presentano alla mente di chi passi, con occhio attento, da un quadro ad un altro di una qualche sua mostra complessiva, come fu quella da lui presentata, con sì vivo successo, a Venezia nel 1909. Eppure, radunando ed amalgamando elementi estetici così differenti, lo Stuck riesce quasi sempre a dare a ciò che dipinge un accento di originalità, mentre, d'altra parte, pure trattando soggetti usati ed abusati, riesce a manifestare una personale concezione artistica, che, se da principio presenta qualcosa di brusco di dissonante e quasi d'ostile alla limpida e serena indole latina, finisce poi col sedurre e col farsi ammirare proprio pei suoi caratteri spiccatamente e profondamente teutonici.

Due pittori che hanno occupato un posto a parte nella moderna scuola tedesca sono Eduard Gebhardt e Fritz von Uhde (1848-1911), i quali hanno voluto rinnovare la pittura religiosa, ritraendo, con assai discutibile anacronismo, Cristo fra contadini e artigiani dei giorni nostri, tentativo che ottenne fortuna e trovò imitatori anche presso altre nazioni. Di essi a me sembra che sia da stimare di gran lunga superiore il secondo, dotato di qualità di visione e di fattura di rara delicatezza, che si dovevano riaffermare anche meglio nelle piacenti scene di giardino illuminate dal sole, a dipingere le quali egli si consacrò quasi completamente negli ultimi anni della sua vita, facendone protagoniste le tre bionde giovani e vezzose sue figliuole.

Benchè poi la pittura di paesaggio sia in Germania assai meno coltivata ed assai meno apprezzata della pittura storica religiosa simbolica o di genere, essa che vi aveva avuto nel secolo scorso campioni di un certo merito in Andreas ed Oswald Achenbach (1812-1874, 1827-1905), in Eugen Bracht, nel già di sopra citato Hans Thoma, nel marinista Gustav Schoenleber ed in qualche altro, vi è rappresentata oggidì da varii artisti interessanti e personali, specie fra i componenti delle due piccole colonie di Worpswede (Vinnen Am Ende Overbeck Vogeler Modershon e qualche altro) e di Dachau (Dill Hölzel König e Langhammer), le quali sonosi, in pochi anni e non certo a torto, creata una larga notorietà.

Guardando, però, le scene di boschi di montagna di pianura dipinte da questi e da altri paesisti di pari fama, si direbbe quasi che i Tedeschi, fatte poche eccezioni, non sappiano, nella loro spiccata cerebralità, amare la natura per sè medesima e che, non riuscendo a contemplarla con la necessaria ingenua umiltà, così mirabile nei moderni Olandesi e nei moderni Scandinavi, abbiano bisogno, per interessarsi ad essa e sentirsi spinti a ritrarla sulla tela, che assuma un aspetto grandioso tragico o per lo meno singolare ed è così che si spiega come in Germania i due tipi di paesaggio più caratteristici e che ottengono più vivo successo siano quello scenografico di Richard Kaiser e quello decorativamente sintetico di Walter Leistikow (1865-1908), del quale, dopo il sincero e profondo rimpianto da cui è stata accolta nel mondo artistico tedesco la morte prematura, non avrebbero dovuto mancare almeno due o tre quadri nel padiglione della Germania.

Al soggettivismo di trasfigurazione poetica o teatrale degli spettacoli naturali che distingue la visione del maggior numero dei cultori della pittura tedesca di paesaggio contrasta il robusto oggettivismo veristico e luminista dei cultori della pittura degli animali, fra i quali emerge quel possente artista che è Heinrich Zügel e, accanto a lui, benchè con minor efficacia evocativa e con assai minore audacia e potenza di tecnica, il suo discepolo Rudolf Schramm-Zittau, che eccelle sopra tutto nel ritrarre i polli e le anitre.

In questo mio sommario quadro dell'odierna pittura tedesca, pure essendomi sforzato di mettere bene in luce i pittori di spiccata personalità e d'indicarne le tendenze estetiche ed i processi tecnici, non mi è stato concesso dal gran numero degli espositori di segnalare tutti coloro che hanno presentato nelle sale del padiglione germanico quadri di pregio e degni, sotto l'uno o l'altro aspetto, di essere presi in considerazione dallo studioso d'arte.

Pur non potendo riparare alle inevitabili omissioni di una rassegna, costretta a mantenersi dentro certi insuperabili limiti di spazio, sento però il dovere di segnalare, con simpatia, un altro piccolo gruppo di pittori. Così, fra i figuristi, ricorderò Hugo von Habermann, efficace in ispecie nell'evocare sulla tela le magre e nervose figure muliebri vestite o ignude, Reinhold Lepsius Berhard Pankok Hermann Graeber e Leopold Kalckreuth, con alcune nobili ed espressive imagini di uomini di studio e di pensiero, Max Schlichting, con una figura di giovane donna, aureolata di sole, su un verde e fresco sfondo di giardino, Hans Hanner, con una gentile e melanconica testa di fanciulla dagli occhi sognatori, Dora Hitz Oskar Zwintscher Robert Weise e Walter Georgi, la prima col ritratto della moglie del drammaturgo Hauptmann, il secondo con quello della signora Rilke Westhof, il terzo con un'elegante dama accompagnata da un levriero russo ed il quarto con una giovane donna avente fra le mani un grosso mazzo

di fiori, Otto Heichert, con un suo vigoroso autoritratto, Walter Thor, col ritratto del padre, Ernst Oppler, con due gaie scene mondane sulla spiaggia del mare, Adolf Hengeler, con la riproduzione di un cantuccio di studio di pittore, dipinto savorosamente a tempera, Otto Heinrich Engel, con alcuni caratteristici tipi di donne della Frisia. Angelo Jank, con un episodio militare di vivace colorazione, e infine l' Hübner il Beecke il Faure ed il Brandis, con alcuni di quegli interni d'appartamenti, nei quali i Tedeschi eccellono.

Così, fra i pittori di paesaggi, indicherò, oltre quelli già antecedentemente nominati, Friederich Kallmorgen, con un brillante tramonto nel porto di Amburgo, Hans von Bartels, con una spiaggia olandese, in cui si appalesa tutta la sua sapiente e, in pari tempo, disinvolta perizia di marinista, Hermann Urban, a cui l'Italia nostra ha ispirato tante belle ed interessanti tele, con una poetica evocazione di un solitario cantuccio delle Isole Pontine, Walter Zeising, con una delicata scena primaverile, nella cui tecnica evidente appare l'influenza degl' impressionisti francesi, e poi ancora Benno Becker Eugen Kampf A. Müller-Cassel Ernst Hardt Richard Bergholz Wilhelm Hambüchen Max Clarenbach Otto Fisher Franz Hoch Hermann Lasch Richard Pietz e Fritz Westendorp.

Nella sezione del bianco e nero ritroveremo varii di coloro già segnalati con ammirativa simpatia fra i pittori: Menzel, con alcuni disegni illustrativi dal segno fermo ed acuto, Liebermann, con schizzi a carboncino acqueforti e litografie di efficacissima visione impressionistica, Stuck e Kampf, con magistrali studii di nudo. Accanto ad essi figurano molto degnamente il Sattler, con un bel disegno acquarellato di macabro carattere allegorico, Greiner, l'allievo preferito di Klinger, con una bella incisione su rame, Koepping Graf e Müller, con alcune vigorose ed espressive acqueforti, e infine Thöny, con alcune di quelle scenette umoristiche, che l'hanno reso popolare presso il pubblico cosmopolita che settimanilmente sfoglia il *Simplicissimus*.

In quanto alla scoltura, un esame delle abbastanza numerose opere in marmo ed in bronzo che figurano nell' interno ed all'esterno del padiglione tedesco ci persuade che in Germania essa è di gran lunga meno varia meno interessante e meno originale della pittura.

Due tendenze, dalla metà del secolo scorso, quando dopo le vittorie sui Francesi e la proclamazione dell'Impero Germanico, i plasmatori di creta più in voga nel mondo ufficiale furono chiamati, insieme con un gruppo di architetti, a trasformare Berlino in città monumentale, fino ai giorni nostri, si sono alternate nel campo della scoltura tedesca, cioè un neo-classicismo un po' greve nella sua plastica accentuata e nelle sue pose congelate ed un verismo rude, che qualche volta rasenta il triviale e qualche altra volta scivola nel grottesco.

Reinhold Begas (1831-1911), coi suoi due busti freddamente ed enfaticamente ufficiali

dell'Imperatore Guglielmo I e dell'Imperatore Federico, Robert Diez, che, di pochi anni più giovane, possedette vena più fresca e vivace, pure ottenendo molto minor successo presso i contemporanei, col bronzo del *Fanciullo dalle oche*, Louis Tuaillon, coi suoi bozzetti di monumenti, Hugo Lederer, con le due ignude figure di *Lottatore* e *Schermitore*, Ulfert Janssen, con un sarcofago, Hubert Netzer, con una *Diana*, Fritz Klimsch, con una *Niobide*, Walter Schott, con una fontana in bronzo e in pietra, Adolf Hildebrand, coi suoi busti, Franz Stuck e Hermann Hahn, coi lucidi ed elaborati bronzetti di soggetto pagano e biblico, che da dieci e più anni fanno il giro di tutte le mostre europee ed americane d'arte internazionale, valgono a darci un'idea abbastanza esatta di ciò che ha voluto essere e di ciò che è stata la scoltura alemanna dell'ultimo cinquantennio, dei suoi calcolati propositi e delle sue volontarie e metodiche ricerche, della sua studiosa e abbastanza fortunata ma affatto superficiale abilità tecnica e della quasi assoluta mancanza d'ispirazione originale e di calda spontaneità di plastica, una scoltura la quale ci ha dato e continua a darci parecchie statue egregie, che possono meritare più di una sentita parola di lode, ma non ha prodotto ancora un bronzo od un marmo atto a suscitare in noi il brivido d'entusiasmo che ci procura una drammatica figura di Rodin o di Meunier, la profonda compiacenza estetica che risentiamo dinanzi ad un gruppo elegante o melanconico di Rousseau e di Bartholomé, la sorpresa ammirativa che ci fa provare una mesta testina di bimbo e di fanciulla di Medardo Rosso od uno spasimante nudo femminile di Mestrovic.

XIX.

IL PADIGLIONE DELL'AUSTRIA.

PRIMA di discendere alla disamina delle opere austriache, scelte con sottile discernimento ed ordinate con intelligente buon gusto da Friedrich Dörnhoffer, il ben noto e largamente stimato direttore della Galleria d'arte moderna di Vienna, sento il dovere di tributare una viva e schietta parola di lode a Josef Hoffmann, architetto e sopra tutto decoratore di modernistica originalità. Il padiglione, infatti, che egli ha ideato e fatto eseguire per l'Austria in Valle Giulia ci appare snello e leggiadro così all'esterno, adorno di scolture in bronzo in legno ed in gesso di Barwig di Andri e di Hanak, come all'interno, che, per la ben calcolata distribuzione della luce, per l'accorta disposizione e per le armoniche proporzioni degli ambienti e per l'ornamentazione sobria ma gradevole delle pareti, porge un modello mirabile per più riguardi e degno di essere designato alla considerazione ed allo studio di coloro i quali si sono alfine persuasi che lo scopo precipuo a cui si deve mirare nel costruire o nel fare costruire un edificio da servire per museo o per esposizione è che i quadri le statue le incisioni o gli oggetti d'arte applicata che esso è destinato ad accogliere si presentino ai visitatori non soltanto in una cornice di signorile eleganza ma anche e sopra tutto in maniera da figurare con tutte le loro qualità e sotto l'aspetto più completo e favorevole.

Venendo poi alle opere, è da osservarsi che, per ben comprenderle e giudicarle, è, più che utile, necessario, che, tenendo conto del carattere plurietnico dell'Impero austriaco, esse siano divise, a seconda della razza, czeca polacca o tedesca, a cui ne appartengano gli autori, in tre grandi categorie.

Il gruppo così vivace ed interessante dei pittori czechi della Boemia e della Moravia, i quali accentransi per la maggior parte in una giovanile società artistica costituitasi a Praga da circa un decennio, si era già fatto conoscere dal pubblico italiano, accaparrandosene più di una simpatia e più di un'ammirazione, nella mostra internazionale di Venezia del 1907.

Se è assai spiacevole che alcuni dei componenti di esso, come ad esempio Viktor

Stretti Josef Ullmann e Karel Spillar, manchino affatto all'odierna esposizione di Roma e che altri, come Franz Simon e Gottfried Jaronek, vi appaiano soltanto come incisori, vi ritroviamo invece, con vero ed intenso diletto degli occhi, Jan Preisler Jacob Obrovski e Max Svabinsky.

Del Preisler vi sono nel padiglione dell'Austria tre tele, nelle quali i personaggi e la campagna che li circonda sono da lui stati considerati ed aggiustati, con squisita grazia e sapiente accorgimento, per presentare, più che altro, a colui che le guardi un ritmico accordo di macchie e di arabeschi policromi nelle brevi dimensioni di un pannello decorativo.

Una ricerca di raffinata essenza cromatica, per quanto ravvivata e rafforzata da un'agile abilità plastica nella modellazione di due giovanili nudi di donna di colorito diverso, chè il pallore d'avorio nell'uno diventa bruno caldo nell'altro, traspare altresì dalla *Scena all'aperto* dell'Obrovski.

Lo Svabinsky, invece, se nel quadro a tempera *La signora delle camelie* si afferma colorista assai valente, è sopra tutto come disegnatore che ci conquide in una piccola collezione di acqueforti, nonchè nell'altro quadro, tanto più personalmente originale, in cui sono effigiate, con grande naturalezza di posa e con acuta espressione di fisonomia, due donne di media età ed in cui il segno a penna si sposa così bene con la pennellata ad acquarello.

Meritevoli di essere segnalate, fra le opere dei pittori czechi, sono inoltre un acquarello di soggetto rusticano, *Raccolto delle patate*, oltremodo caratteristico, di Joza Uprka, che è di sicuro fra le figure più spiccate del gruppo moravo; una delle consuete marine spumeggianti ed abitate da sirene di Benes Knüpfer, il quale, in un'ora di profondo sconforto, doveva domandare la suprema pace della morte a quelle medesime onde tempestose alle quali tante e poi tante volte aveva chiesto l'ispirazione pel suo pennello; la pittoresca veduta dall'alto di una festa popolare di Otto Nejedly; un assai tipico paesaggio primaverile di Alois Kalvoda ed il vigoroso abbozzo di un quadro di Anton Slavicek, in cui sovraneggia la grandiosa mole architettonica della cattedrale di Praga, consacrata a San Vito.

Fra tutti questi quadri, fannosi poi notare, per l'evidente carattere retrospettivo della loro tecnica lisciata e minuziosa, quattro amabili scenette di genere, *Radunata di bambini*, *Donna che legge*, *Donna all'arcolaio* e *Signora alla toletta*, ed una molto gustosa natura-morta, *Sardelle*, di Josef Nawratil (1798-1865), la piacente evocazione campestre di una *Passeggiata* di Viktor Barvitius (1834-1902) e sette piccole tele, di ispirazione e di fattura abbastanza differenti l'una dall'altra ma delle quali io preferisco la patetica *Cucitrice*, che piega la testolina stanca e sonnolente sulla tavola da lavoro mentre un vivido raggio di sole ne bacia i biondi capelli, di Josef Manes (1821-1871). È a quest'ultimo che dai giovani Boemi, i quali hanno voluto, a titolo d'onore, bat-

tezzare col nome di lui la società fondata a Praga, si attribuisce quasi completamente il merito del risveglio regionalistico dell'arte nella provincia che gli aveva dati i natali avendo egli, di proposito deliberato, alle composizioni scialbe faticose e compassate dell'ancora spadroneggiante scuola dei *Nazareni* sostituiti soggetti popolareschi di visione semplice schietta e spontanea, trattati con grande freschezza di tocco e con troppo a lungo trascurato brio di tavolozza.

Con fisonomia estetica del tutto differente da coloro che fanno parte del gruppo czeco e di cui abbiamo or ora rilevato la visione oggettiva, lo spiccato senso decorativo e la tecnica di ricercata raffinatezza tanto nel disegno quanto nel colore, ci si presentano, se li consideriamo nel loro complesso, i pittori polacchi, la cui ispirazione tingesi di sovente di enfatico romanticismo e la cui composizione affermasi più di una volta di tendenze letterarieggianti e di sembianze teatrali, mentre la fattura se ne addimostra quasi sempre rude brusca ed anche violenta.

Senza troppo attardarci a contemplare ed a commentare le scene di soggetto storico o romanzesco di Jan Mateiko (1838-1893) e dell'ancora vivente Jacek Malczewsky, *Grifina e Leszak il moro*, *Fratelli ostili*, *La morte di Ellenai* ed *Il pozzo avvelenato*, le quali tutte, per quanto ingegnosamente architettate e per quanto non prive talvolta di una certa foga coloristica, sono troppo lontane già dall'odierne visioni d'arte per poter riuscire ancora ad interessarci, nè il piccolo quadro di Jozef Chelmovski, diventato specialista nel ritrarre sulla tela, con nervosa efficacia, non esente però da manierismo, i cavalli focosi nelle sbrigliate corse in piena campagna, richiamerò invece l'attenzione dei miei lettori su Jan Stanislawski, morto nel 1907 non ancora cinquantenne, e su Julian Falat, attuale direttore dell'Accademia di belle arti di Cracovia, che sono stati i precursori e gl'iniziatori di tutta una falange di paesisti polacchi, i quali, come ad esempio il Filipiewicz lo Czajkowski il Podgorski il Wiczolkowski od il Kamocki, riescono più di una volta eccellenti nell'evocare le ampie distese di paese sotto la neve, le campagne rese tetre e desolate dall'inverno e gli ambigui effetti di luce del periodo di lento e sordo risveglio che segna il trapasso fra l'inverno e la primavera.

Più caratteristici e più attraenti ci appaiono i pittori di costumi popolari ruteni, dei quali se manca il Sichulski, che avevamo appreso ad apprezzare nelle mostre di Venezia, vi è Fryderyk Pautsch, con la sua vasta tela di *Barcaiuoli dei Carpazii*, e Vladislaw Jarocki, coi suoi *Contadini in chiesa*, meritevoli entrambi di essere presi in seria considerazione, mentre uggiosamente lezioso ci si rivela invece Vlastimil Hofmann, con la sua contadina trasformata in *Madonna*.

In quanto ai pittori di figure e di ambiente mondano o borghese, come Olga Boznanska Wojciech Wiess e Theodor Axentowicz, pur possedendo più di un pregio di vi-

sione e di fattura, non presentano alcun spiccato carattere di razza e si risentono, talvolta fin troppo, dell'influenza francese.

Tre pittori polacchi che, con un accento assai diverso l'uno dall'altro, ci si raccomandano per una ben marcata individuale originalità sono Josef von Mehoffer, di cui, se possiamo apprezzare da una figura di giovane ed elegante signora fra due piante di mirto l'abilità di ritrattista, non possiamo del pari renderci conto chiaramente e persuasivamente della sua feconda e fantasiosa perizia di decoratore da un disegno a colori di un particolare d'ornamentazione del Duomo di Plock; Stanislas Wyspianski (1869-1907), di cui si svela il fervore lirico della fantasia di pittore-poeta in alcuni disegni per l'*Iliade* ed in una caratteristica figura all'acquarello di un vecchio cantastorie dall' espressione fra folle trasognata ed ispirata, e infine Witold Wojtkiewicz, morto giovanissimo di mal sottile, le cui bizzarre scene di bambini e di fantocci, nelle quali la realtà si mescola e si confonde col simbolo, sono frutto di una raffinata melanconica ed insieme mordace immaginativa d'artista d'eccezione.

Passando, infine, al gruppo venuto tanto più numeroso a Roma, dei pittori che per nascita per educazione artistica od anche per lunga consuetudine di vita a Vienna, possono considerarsi tedeschi, dobbiamo innanzi tutto arrestarci nel salottino tappezzato ed arredato in quello stile impero di special tipo viennese, che, fra il 1830 ed il 1850, veniva considerato in Austria come il *non plus ultra* dell' eleganza e del buon gusto. Oltre ad una ventina di miniature del Füger (1751-1818) del Daffinger (1790-1849) dell'Anreiter (1803-1882) e di tre o quattro altri pittori della medesima epoca, i quali, se furono nei quadri ad olio di un insopportabile convenzionalismo accademico, riuscirono abbastanza gradevoli come miniaturisti di grazia preziosa ed un po' lambiccata, ed oltre ad alcune scene bambinesche ad acquarello di rapida minuta ed elegante fattura del Fendi (1796-1842), vi troveremo tutta una piccola collezione di ritratti di paesaggi e di quadri di Georg Ferdinand Waldmüller (1793-1865), che meritano di fermare l'attenzione del buongustaio, non soltanto per l'estrinseco interesse storico delle opere di un certo valore retrospettivo ma anche per un reale merito intrinseco di ordine affatto estetico.

E, invero, malgrado la leziosa grazietta vignettistica dei quadri di genere, malgrado la miniaturistica minuzia di segno dei paesaggi, malgrado la superficie levigata dei ritratti, nelle pitture del Waldmüller, che fu uno strenuo avversario degli accademici e che non venne quindi apprezzato al suo giusto valore che parecchi anni dopo la sua morte, v'è nelle sue tele un'osservazione paziente ed esatta della realtà, specie nell' aggruppamento delle piccole figure in movimento, v'è una ricerca, sia anche incerta ed alquanto incosciente, della trasparenza atmosferica e del giuoco delle luci, v'è un'intensità di penetrazione psicologica della fisonomia umana che gli danno il diritto di occupare

un posto, sia anche modesto e con alcune riserve d'ordine critico, d'innovatore e di iniziatore nella storia della moderna scuola di pittura austriaca.

Passando ai pittori d'oggidì, troviamo che una schiera abbastanza numerosa di essi, che è poi quella che fa capo alla *Künstlerhaus*, la quale, per numero di socii, per annosa riputazione presso la grande massa del pubblico e per protettrice benevolenza del mondo ufficiale, può considerarsi tuttora come la più importante ed autorevole delle associazioni artistiche di Vienna, preferisce procedere per le vie battute, senza fisime di mutamenti tecnici e senza grattacapi di rinnovazioni estetiche. Questo stato di calma sicura nel-l'esercizio di metodi e di effetti esperimentati e di calcolata fedeltà alla tradizione, la ritroviamo, con più o meno convinta serenità e con maggiore o minore abile disinvoltura di pennello, in tutti coloro che, in rappresentanza di detta società, occupano una intera sala del padiglione dell'Austria, così nei ritrattisti Angeli Epstein Rauchinger Ajdukiewicz Schattenstein Stauffer Joanowits ed a quel Krausz che io preferisco di gran lunga a tutti gli altri, come nei paesisti e nei pittori di genere Darnaut Scharf Quittner Hessl Kasparides Larwin Beau Temple Brioschi e Kinzel.

Se, però, usciamo da questa sala di aurea mediocrità, fatta per non destare nè ribellioni nè entusiasmi, e percorriamo, con rapido sguardo, le pareti delle altre sale vicine ci accorgiamo ben presto che anche nel mondo artistico austriaco vi è un vivo fermento, accompagnato nei giovani da un desiderio impetuoso di emanciparsi dalle vecchie formule di cui per troppo tempo si è usato ed abusato, di tentare nuovi indirizzi estetici e di esperimentare nuovi metodi tecnici in più stretta corrispondenza cogli ideali moderni. Certo, molti di coloro che formano le schiere battagliere delle varie società secessioniste, delle quali la più organica la più seria e la più interessante è finora la *Hagenbund* di Vienna, attraversano ancora un primo critico periodo di crescenza e, irrequieti incerti ed ansiosi, non si sono fatti ancora un concetto esatto di ciò che vogliono e, mescolando inconsciamente il vecchio col nuovo, l'accademico col rivoluzionario, il verismo impressionistico col simbolismo suggestivo, non sono riusciti fin'adesso a nettamente precisare le proprie aspirazioni e ad assimilare delle influenze straniere, che s' impongono loro, volta a volta, imperiose, solo quel tanto che può giovare alla formazione ed allo sviluppo della propria individualità, ripudiando tutto il resto, superfluo o dannoso.

Altri di loro, sia anche un po' tentennanti e non del tutto sicuri nei loro tentativi, affermano già qualità non comuni di grazia squisita e di armoniosa eleganza, come August Roth nella sua leggiadrissima *Eva*, e come Walter Hampel nelle due amabili scenette di vita familiare *L'abito da festa* e *Camera in una vecchia casa di guardaboschi*, riuscendo ad evitate la piacevolezza superficiale ed ammanierata, in cui, fra i sorrisi di compiacenza e gli applausi d'incoraggiamento del pubblico, scivola sempre più John Quincy Adams.

Altri hanno ritrovato l'equilibrio e la visione chiara della meta verso cui incedere sia col mettersi in diretto rapporto col vero, sia esercitando la loro attività pittorica nel paesaggio, come fanno Hugo Baar Karl Mediz Ferdinand Andri Max Kurzweill Otto Barth o Ludwig Sigmundt, sia applicandolo al ritratto, come fanno invece Adalbert Hynais e Rudolf Bacher.

Vi sono alfine alcuni, i quali, quasi in odio alle prerogative di eleganza di grazia e di sentimentalità le quali, per lunga ed ininterrotta tradizione, distinguono i Tedeschi dell' Austria dai Tedeschi della Germania, sembrano compiacersi nello sfoggiare nei loro quadri una ruvidezza selvatica ed alquanto brutale. Se, però, qualcuno di essi è riuscito in siffatto modo a raggiungere, come è accaduto ad Albin Egger-Lienz, tanto pei *Falciatori di montagna* quanto pei *Pellegrini*, una vigoria di modellazione ed una efficacia di espressione davvero impressionanti, il più delle volte invece, come è proprio il caso di Rudolf Jettmarr, nel suo pesante e grossolano *Ettore che combatte contro l'Idra*, il tentativo ha dato risultati affatto sgradevoli.

Ma il campione più degnamente rappresentativo dell'odierna arte sua l'Austria l'ha trovato in Gustav Klimt, pittore ardito e bizzarro, il quale possiede doti davvero prodigiose di colorista raffinato di concettoso inventore di allegorie e di decoratore agile armonioso ed elegante, il quale sa giovarsi di un'immaginativa fervidissima ma guidata e regolata da un buon gusto sicuro e squisito ed il quale, radunando ed amalgamando elementi assai disparati, chiesti in prestito alle manifestazioni artistiche delle più varie età e dei più vari paesi, è riuscito a crearsi un'originalità tutta sua, che, pure manifestandosi con caratteri alquanto diversi nel ritratto nel paesaggio e nelle complesse e talvolta un po' oscure composizioni simboliche, riesce a dare ai riguardanti le più gioconde ed intense sensazioni ottiche e, in pari tempo, le più squisite e sottili impressioni cerebrali.

In quanto alla statuaria austriaca, mentre qualche scultore di larga ed assoluta fama si fa ammirare qui a Roma non certo per audacia e varietà di ricerca ma per la grazia amabile ma un po' fredda o per la nervosa vigoria della propria plastica, come l'ottuagenario Kaspar von Ritter, con l'elegante gruppo marmoreo che raffigura le due vezzose figliuole dell'attore Hartmann in costume greco, o come Josef Myslbeck, col bronzeo suo *Cristo in croce*, altri come il Plattner nel *Contadino che prega* ed il Canciani, di origine friulana, nel *Lavoratore*, chieggono, con risultato invero assai mediocre, l' ispirazione alla vita moderna ed altri, infine, si attardano a modellare, in vieti atteggiamenti, come fanno lo Stundl il Wollek e l' Heu, nudi muliebri d' interesse superficialmente decorativo o si compiacciono di dare prova della loro perizia di osservatori della fisonomia umana e di accorti plasmatori nel ritratto, come fanno il Laszczka il Dunikowski lo Stemolak la Ries-Feodorowna e la Conrat von Twardowska, senza

però riuscire a raggiungere quella nobiltà di espressione, che rende tanto pregevoli i due busti, l'uno in marmo e l'altro in bronzo, di Viktor Tilgner che, nato in Ungheria nel 1844, morì a Vienna nel 1896, dopo avervi trascorsa gran parte della sua esistenza.

Nell'austriaco reparto della scoltura due, però, sono i gruppi più caratteristici e che meritano davvero di richiamare l'attenzione degl'intelligenti d'arte. Il primo è assai numeroso ed è formato da coloro i quali, da Anton Schurff (1845-1903) e da Josef Tautenhayn senior (1837-1911) a Leopold Hofner e sopra tutto a quel mirabile artefice dell'incisione su metallo che è Heinrich Kautsch, hanno trattato, con non comune maestria, la nobile arte della medaglia.

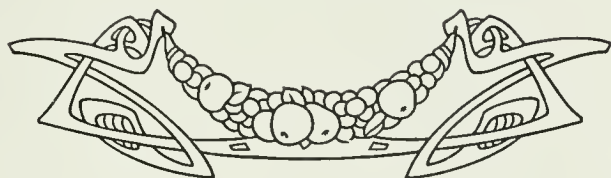
L'altro è invece formato da alcuni giovani ardimentosi, fra i quali piacemi di qui ricordare il versatile Anton Hanak, il sensuale Jan Stursa, il vigoroso e drammatico Franz Metzner, l'armonioso Hugo Kühnelt e quell'elegante e serrato stilizzatore delle forme degli animali che è Franz Barwig, i quali tutti, ma chi con più convinta febbre di ricerca e chi con meno, si sforzano di ritrovare, nell'attento studio della scoltura egizia e dell'arcaica scoltura greca, i criterii e le norme per potere creare, scartando ogni trita e pettegola minuzia di modellatura veristica, serbando della struttura fisica di un essere umano o belluino soltanto i tratti essenziali da includere in un contorno sommario riassuntivo e ritmico, ed idealizzando in certo qual modo la realtà col farne emergere il carattere simbolico e con l'accentuarne l'aspetto decorativo, una statuaria che riesca a risvegliare e ad esaltare l'assopito dono del sogno che è in fondo all'anima sociale d'ogni pubblico, anche del più ignorante o del più abbrutito, e la quale, d'altra parte, sappia, sempre che propizia se ne presenti l'occasione, accordarsi con l'architettura, adornandone e magnificandone l'apparenza monumentale.

Bel sogno d'arte questo intravisto da alcuni degli odierni scultori austriaci, nobili tentativi i loro per attuarlo, anche se non abbastanza precisi e non del tutto sicuri, ma il dargli forma concreta, con rara efficacia di visione evocativa, in cui l'epico sentimento antico si sposa al drammatico sentimento moderno, e con vigorosa e nervosa possanza di plastica, spettava, come vedremo in un prossimo capitolo, ad Ivan Mestrovic, un giovine non ancora trentenne, che, dalmato di nascita ma serbo di razza, all'arte si è iniziato e si è addestrato nei varii anni durante i quali è vissuto a Vienna.

Varia ed importantissima si presenta la sezione del bianco e nero nel padiglione dell'Austria, non soltanto pei vigorosi cartoni di Ferdinand Andri, pegli espressivi disegni a penna di Max Svabinsky, per le acqueforti dall'energico segno evocatore di Ferdinand Schmutzer, di ingegnosa immaginativa allegorica di Rudolf Jettmarr e di grazia piacevole e civettuola di Franz Simon, ma anche e sopra tutto per le leggiadris-

sime incisioni a colori su legno di decorativa e sapiente tecnica giapponizzante di Ludwig H. Janguickel Walter Klemm Carl Moll e Carl Moser.

In quanto all' architettura, la quale occupa tre piccole sale, decorate con delicato buongusto, nel palazzo centrale, di cui l'una per la scuola viennese e l' altre due per la scuola polacca e la scuola czeca, è Otto Wagner che sopra tutto vi trionfa, con le sue costruzioni di fastosa magnificenza e di originalità audacemente modernistica.

XX.

IL PADIGLIONE DELL'UNGHERIA.

Le prime vive simpatie e le prime schiette ammirazioni di ordine estetico i Magiari dei giorni nostri sono riusciti a suscitarle in Italia mercè quelle che, più o meno a ragione, soglionsi chiamare arti minori.

Furono, infatti, due brillanti vittorie che ottenne l'Ungheria, presentando prima a Torino nel 1902 e poi a Milano nel 1906, le ceramiche di Zsolnay e di Groh, i mosaici di Roth, gli smalti e le ageminature di Rappoport di Hubert e di Wisinger, gli arazzi di Körösfői, i mobili di Nagy e di Faragó, le scolture i bassirilievi ed i fregi ornamentali di Marothi. Nella sua pompa alquanto teatrale ma che assume quasi sempre aspetti di nobile vaghezza, l'arte decorativa ungherese si affermava, così a Torino come a Milano e poi ancora a Venezia, di un'originalità spiccatamente caratteristica, che conquistava di prim'acchito il favore dei visitatori.

È che, nel fervido ed un po' impetuoso loro patriottismo, i Magiari hanno voluto, di proposito deliberato, mantenersi fedeli alle vecchie tradizioni, sia aristocratiche sia popolari, della loro patria dilettissima, ma, d'altra parte, hanno seguìto, con ogni più attenta ed amorevole cura, il progressivo moderno rinnovamento decorativo e non hanno punto trascurato di servirsi, con risultati più o meno felici, di tutto quanto in esso è sembrato rispondere all'indole peculiare della propria razza ed atto ad infondere nelle varie branche della loro arte applicata un vivificante sangue giovanile.

Mentre nei prodotti della novissima arte industriale viennese evidente si appalesa la tendenza agilmente accortamente ed elegantemente assimilatrice, nella grande maggioranza dei prodotti ungheresi traspare invece il bisogno di lusso fastoso e talvolta perfino un po' barbarico che caratterizza le popolazioni della vasta regione al sud-ovest dell'Asia, donde, ora è circa un millennio, partivano gli antichi Magiari per invadere, superati che ebbero i Carpazii, il bacino del Danubio e della Tisza.

Se si raffronta un gruppo d'oggetti artistici ideati ed eseguiti in Ungheria con un gruppo di oggetti artistici che siano stati ideati ed eseguiti in Austria, subito salta agli occhi la profonda diversità d'indole e di tradizioni di due razze, tenute insieme, malgrado un tacito ma indomabile dissidio, da interessi economici e da un compromesso politico.

Il Padiglione dell' Ungheria

Per rendersi ben conto e per ispiegarsi lo sviluppo così largo e così prospero che, in un giro abbastanza breve di anni ed in seguito ad un lungo periodo di letargo, l'arte decorativa ha ottenuto presso i Magiari, nulla poteva giovare meglio dell'esaminare i lavori presentati, nelle mostre italiane, dalle scuole dell' Ungheria. Passando in rassegna, con sguardo attento ed alquanto esperto, i modelli ed i saggi svariatissimi, che ora in disegni acquarellati ed ora in forma plastica ed in ogni materia suscettibile di assumere aspetto o di accogliere impronta d'arte, eseguonsi in tali scuole da maestri e da allievi, non stentavasi a comprendere come e perchè i Magiari, dopo un primo periodo di ricerche ansiose e di tentativi incerti, che ora li allontanavano eccessivamente dalle tendenze native e tradizionali ed ora li sospingevano ad esagerarle fin troppo, abbiano oggidì ritrovato quasi del tutto l'equilibrio estetico; come e perchè, agevolati in ogni modo, diciamolo pure ad onore del vero, dal proprio governo e presto sorrisi dal successo, anche all'estero, nei loro sforzi, sempre più coscienziosi e chiaroveggenti, per riunire l' utile al bello e per accordare con equa misura le lezioni del passato e le inclinazioni della propria razza con le cosmopolite esigenze rinnovatrici dell'epoca moderna, si giudichino a buon diritto chiamati ad occupare un posto d'onore nell'attuale risveglio dell'arte decorativa.

Assai meno rapida ed assai meno agevole è riuscita la conquista del pubblico italiano da parte delle arti maggiori dell' Ungheria.

I gruppi di quadri e di statue, venuti, dal 1901 in poi, a varie riprese, alle internazionali mostre biennali di Venezia, a rappresentarvi l'odierna arte magiara, se giovavano a farne conoscere ed apprezzare questo o quel pittore o scultore, apparivano, considerati nel loro complesso, troppo eterogenei e troppo scarsamente originali e caratteristici per impadronirsi, in modo vittorioso, degli occhi e delle menti dei riguardanti.

Il pubblico e la critica, che si aspettavano di ritrovare in essi, sotto aspetti diversi, quella spiccata omogeneità etnica e quella peculiare originalità, con cui, qualche anno prima, si erano loro presentati gli Scozzesi o gli Scandinavi, rimasero alquanto scontenti ed abbastanza delusi, perchè parve loro che, considerati tutti insieme e al di fuori di poche eccezioni, i pittori e gli scultori magiari venuti a Venezia si mostrassero dubbiosi fra il vecchio ed il nuovo e facilmente disposti a seguire l'esempio ora di un francese ed ora di un tedesco in voga, di maniera che, girando per la sala nella quale erano raccolte le loro opere, troppo di rado si riusciva a ricevere un' impressione visiva o cerebrale del tutto diversa da quelle ricevute nelle sale in cui erano esposte tele marmi e bronzi di artisti di altra nazionalità.

Probabilmente il malumore per non avere trovato, con persuasiva evidenza, ciò a cui si aspettavano rese alquanto ingiusto il pubblico e velò la perspicacia dei critici, malgrado che di scusa dovesse valere alla scuola ungherese, persuadendo a non essere

verso di essa troppo severi ed esigenti, il sapere che era di formazione abbastanza recente, come non aveva mancato di avvertire, in alcune paginette, l'acuto critico Béla Lázár, il quale aveva desiderato di esserne il primo presentatore in Italia, come lo era già stato in altri paesi d'Europa.

Purtroppo il giudicare, con aggiustata esattezza, l'ancora sconosciuta arte di una nazione, quando non si abbiano presenti le sue più salienti manifestazioni, quando non si sappia come essa si sia svolta e quando s'ignorino quasi completamente le opere di coloro che ne furono gl' iniziatori, è cosa oltremodo ardua ed è molto facile il cadere in inganno.

A rettificare, adunque, quanto poteva esservi stato di erroneo nel primitivo giudizio, piuttosto severo, che delle arti maggiori dell' Ungheria erasi dato in Italia, in cui pure tanta simpatia avevano invece incontrato le arti minori, nulla poteva riuscire più utile del presentargli un quadro vasto e quanto più fosse possibile esatto e completo di ciò che esse sono ai giorni nostri e di ciò che sono state nell'ultimo cinquantennio, durante il quale, con la conquista della libertà politica ed economica, hanno preso, a poco per volta, sicura coscienza di sè e si sono sviluppate con crescente indipendenza.

Questo è stato il programma che si sono proposti i solerti ordinatori del bello e fastoso padiglione dell'Ungheria in Valle Giulia e che hanno saputo egregiamente attuare, benchè forse con una certa sovrabbondanza, più di una volta ingombrante ed alquanto fastidiosa, di opere poco significative e con qualche eccessiva indulgenza per artisti di accademico convenzionalismo e di manierata artificiosità, i quali poco o niente possono interessare fuori dei confini del loro paese natale e di cui anche tra essi il successo non potrà non andare sempre più scemando, coll'educarsi e col raffinarsi del gusto del pubblico.

A Michael Munkácsy (1844-1900) ed a Ladislas Paál (1846-1879) è stata assegnata una vasta sala del padiglione ungherese ed è stato atto di giustizia, perchè sono i due maggiori artisti di cui possa andare orgogliosa la pittura ungherese del secolo decimonono, quali che siano le riserve che una critica severa possa credere di fare sull'artificiosità teatrale del primo e sull'eccessivo trasporto del secondo pei paesisti di Fontainebleau e di Barbizon, che ne ha alquanto mortificata l'originalità.

Grandemente, del resto, eglino differirono per indole per tendenze artistiche e per successo, giacchè, legati da affettuosa amicizia, di comune non ebbero che la triste fine in un sanatorio.

Adesso del Munkácsy, il quale fu uno degli artisti più glorificati dell'epoca sua e potette largamente godere delle soddisfazioni morali e dei vantaggi materiali di una trionfale fama europea, le vaste e macchinose tele dalle tinte bituminose e di soggetto biblico storico o pateticamente aneddotico, quali *Cristo innanzi a Pilato*, *Le ultime ore*

di un condannato a morte, *Cristo sulla croce* e *La morte di Milton*, ci lasciano freddi, malgrado innegabili pregi di composizione e di tecnica, e sono invece alcuni suoi rapidi e savorosi abbozzi, *Interno della scuola di Kolpach*, *Angolo di finestra* o *Vecchia occupata a fare il burro*, che ci piacciono e c'interessano.

Invece il Paál, il quale era schivo da ogni invenzione letterarieggiante e da ogni trucco scenografico e l'ispirazione la cercava e la traeva direttamente dagli spettacoli della natura e dalle profonde impressioni che dinanzi ad essi risentiva il delicatissimo animo suo, anche se l'ammirativa simpatia pei Corot pei Daubigny pei Chintreuil lo inducessero ad imitarne, quasi senza volere, la particolare maniera, ci procura un sottile ed acuto godimento estetico con qualsiasi dei suoi paesaggi boschivi, indorati dal tramonto, velati dalla lieve caligine mattutina o rinfrescati e rinteneriti, nella gamma armoniosa dei verdi dei gialli e dei bruni, dalla pioggia appena di poco cessata, paesaggi di amabile visione poetica e di squisita grazia pittoresca che non ci si stancherebbe mai di contemplare.

Anche i ritratti del Barabás (1807-1855) e dell'Horovitz, le figure mitologiche o leggendarie del Brocky (1807-1855) e del Lotz, i gruppi di soggetto religioso di Ferenc Szoldatits, la mandria che pascola del Wagner, celebre sopra tutto per le sue vaste decorazioni murali, le scene storiche dello Székely e del Benczur hanno un'importanza affatto retrospettiva, benchè alcuni di questi artisti vivano ancora, carichi di anni e di onori.

Fra il più giovane di costoro, Gyula Benczur, nato nel 1844, e Pál Szinyei Merse, nato nel 1845, non vi è, in quanto ad età, che la differenza di un anno, ma quale immenso divario fra l'opera del primo, pedissequamente fedele, sia anche con doti notevoli di composizione di disegno e di colore, ai metodi alle abitudini ed alle convenzioni della pittura di visione artificiosamente romantica e di soggetto teatralmente storico che signoreggiava quando egli iniziò la sua carriera artistica, e l'opera del secondo, così profondamente novatrice nello studio di quei problemi della luce e della trasparenza atmosferica, che, in Francia, dovevano, quasi in pari tempo, occupare la mente e gli occhi di Manet e degli altri impressionisti! Mentre il primo si compiaceva a prolungare, in mezzo ad un coro di lodi, uno dei periodi meno simpatici e più manierati dell'arte del decimonono secolo, l'altro, fra contestazioni e sarcasmi, si presentava come ardito precursore ed iniziatore accorto di una delle riforme tecniche più importanti della pittura contemporanea; mentre, dunque, l'uno chiudeva la porta sul passato, l'altro l'apriva sull'avvenire.

Ed è col più vivo interesse della mente e con vero diletto delle pupille, che, nella piccola sala che occupa per intero, con una ventina di quadri e di bozzetti, si seguono le varie tappe ed i varii aspetti di questo lieto e seducente maestro del pennello, che, in un'ora di scoraggiamento o d' improvvisa sfiducia nelle proprie forze, aggravata dal crescente disgusto per l'incomprensione del pubblico e per l'ostilità dei

confratelli d'arte e dei sopracciò della critica ufficiale, buttò via la tavolozza, per non riprenderla che dopo dieci anni per infondere, con rinnovata foga giovanile, la superiore vita dell'arte a tutta una serie magistrale di paesaggi, invasi ed esaltati dal radiante fulgore del sole.

Certo, checchè ne abbia affermato qualche suo compatriota, acceso da spiegabile e simpatico entusiasmo nazionalista, lo Szinyei non può nè deve essere messo alla pari di un Édouard Manet e di un Claude Monet, anche se intuì al difuori d'ogni loro diretta influenza ed applicò quasi contemporaneamente ad essi la tecnica dell'aria aperta, con l'applicazione dei colori puri, con la ricerca dei complementari e con l'audacia scandalizzatrice delle ombre colorate. Gli è mancata, diciamolo pure francamente, senza nulla togliere alla viva simpatia ed alla schietta ammirazione che sentiamo di dovere avere per lui, per meritare tale onorifica designazione, una visione spiccatamente individuale della natura degli uomini e delle cose e gli è mancato di aver seguito, con cosciente proposito e per gradi evidentemente progressivi, la direttiva ferma e salda di un coraggioso e ben chiaro programma di rinnovazione estetica e tecnica nel campo della pittura. Egli, invece, ha proceduto nella sua carriera un po' a salti ed un po' a tentoni, in modo da poter passare da un quadro di rara efficacia luminista e di gallico brio realistico, quale è quella *Maggiolata*, ribattezzata, a venti anni di distanza, col nome di *Colazione sull'erba*, reso celebre da due quadri di Manet e di Monet, a quello intitolato *L'allodola*, nella cui allegorica figura di giovane donna ignuda, che, distesa sull'erba, affisa lo sguardo in un nuvoloso firmamento primaverile, si ritrova la melanconia sognatrice dell'anima alemanna, o all'altro, intitolato *Paganesimo*, in cui, con agile e gradevole virtuosità di pennello, è raffigurato un voluttuoso gruppo mitologico.

Egli, del resto, che, nella prima metà della sua carriera, fu un intuitivo di vista acutamente delicata ed in pieno possesso, fin quasi dalle sue prime prove pittoriche, del magistero della forma, nella seconda metà ci appare un solitario, che, acclamato dalla giovane generazione come un antesignano ed un iniziatore, non possiede discepoli, perchè coloro medesimi che adesso lo riveriscono e lo applaudiscono, debbono la facoltà di comprenderlo di gustarlo e di condividerne per tanta parte le aspirazioni artistiche agli insegnamenti ed agli esempii che hanno avuto, lontani dalla patria, sia in Francia, sia in Baviera.

Sì, è proprio così, le schiere giovanili, che dovevano rinnovare la pittura magiara e darle quell'aspetto modernisticamente e gustosamente attraente che ha formato il successo grande delle tre o quattro sale del padiglione ungherese di Valle Giulia in cui fa bella mostra di sè tutta una scelta collezione di loro tele, si dovevano, dal 1880 al 1890, formare quasi esclusivamente all'estero, alla scuola e dietro l'esempio degli artisti d'avanguardia di Parigi e di Monaco.

In loro assenza, la pittura di genere, di una piacevolezza quasi sempre artefatta e spesso bottegaia, che nel favore del pubblico aveva, a poco per volta, sostituita la pittura storica d'ispirazione romantica, trionfava ed i suoi cultori, il Bihari il Margitay lo Spánik lo Statezky lo Jendrassik i due fratelli Bruck, si disputavano, in concorrenza coi superstiti della letterarieggiante scuola storica e con qualche tardivo seguace di essa, come ad esempio il Feszty il Vagó e Ferenc Paczka, con qualche ritrattista, come lo Stetka ed il Karlovszky, e con qualche animalista, come il Pállik e Géza Vastagh, i premii delle esposizioni e le ordinazioni del governo e dei privati.

I saggi che di molti di questi pittori abili corretti e spesso superficialmente piacevoli e, come tali, graditi e protetti nelle sfere ufficiali, ci sono presentati a Roma non sono fatti, di sicuro, per suscitare i nostri entusiasmi. Tre soltanto di questo gruppo riescono per un po' a fermare la nostra attenzione e sono Lajos Deák-Ebner, che, del resto, può considerarsi, anche sotto più di un aspetto, come un precursore della scuola moderna, con alcune scenette di costumi popolari, vivaci di colore e graziose per composizione, sebbene non del tutto esenti da un zinzino di leziosaggine, il barone László Menduyánszky, che vede e ritrae la campagna con certa efficacia sommaria non scevra di impressionistica attrattiva, e sopra tutto Géza Mészöly, morto nel 1907 a quarantatrè anni appena, i cui paesaggi del Lago Balaton sono, nella loro minuta fattura, di rara e squisita delicatezza.

Molti dei giovani che, stando lontano dalla loro terra natale, si erano a poco per volta, sotto la guida delle tendenze francesi e tedesche, creata una lucida coscienza estetica e si erano resi padroni dei nuovi processi tecnici, vi ritornarono e, nel proposito di addestrarsi alla lotta in favore di quella completa restaurazione dell'arte patria, invecchiata e diventata, ogni giorno più, artificiosa e convenzionale, pensarono di raccogliersi a vivere ed a lavorare insieme in qualche piccola cittadina di provincia od in qualche villaggio perduto in piena campagna. Sorse così la colonia artistica di Nagybánya, della quale fecero parte, fra gli altri, il Ferenczy il Réti il Nyilassy il Glatz il Csók e l'Iványi-Grünwald, tutti nati fra il 1860 ed il 1870, e, a somiglianza di essa, sorsero, a qualche anno di distanza, le altre due di Szolnok, che ebbe i suoi più spiccati rappresentanti nei tre valenti paesisti Olgyay, Szlányi e Mihalik e nel figurista Fényes, e di Gödöllö, che si accentrò intorno a Körösföi ed a Nagy, nel cui programma, che doveva avere un cosi brillante svolgimento, le arti applicate hanno un'importanza non minore della cosidetta arte pura.

Queste colonie artistiche hanno possentemente contribuito, non meno del « *Circolo degli impressionisti e naturalisti magiari* », fondato nel 1907 e che, oltre a parecchi dei giovani artisti d'avanguardia già da me innanzi mentovati, comprendeva fra i suoi socii il Katona lo Strobenz il Magyar-Mannheimer il Vaszary ed il Rippa-Ronai, alla salutare odierna rinnovazione modernistica della pittura ungherese e meriteranno

quindi di avere una pagina glorificatrice nella storia che in avvenire si scriverà di essa.

Malgrado la deplorevole mancanza di Adolf Fényes, così rudemente robusto nel suo accentuato verismo, e del vivace audace e bizzarro Joszef Rippl-Ronai, questa balda schiera di pittori naturalisti, che trovansi ora nel completo possesso dalle attitudini tecniche e nella piena maturità del talento, è largamente e degnamente rappresentata a Roma, ciò che ridonda a tutto vantaggio del padiglione dell'Ungheria, il quale deve sopra tutto alle loro opere il vivo successo che ottiene presso gl'intelligenti ed i buongustai d'arte.

Vi è István Réti, con un quadro *Il natale dei « bohémiens » in terra straniera*, che, quando nel 1893 fu esposto per la prima volta a Budapest, produsse una profonda impressione e che vale assai più per la nota acuta e così giusta di triste sentimento nostalgico che l'anima che per la fattura che vi appare ancora debole ed incerta. Vi è Károly Ferenczy, la cui versatilità vigorosa si afferma in cinque quadri ad olio, *Artista e modello*, *Zingari*, *La deposizione di Cristo*, *Prima del bagno* e *Ritratto doppio*, l'uno affatto diverso dall'altro. Vi sono Sándor Nyilassy Oszkár Glatz János Thorma e János Vaszary, i quali presentano figure e gruppi contadineschi, evocati con morbidezza di sfumature o con giocondo brio di tinte, in mezzo all'ambiente campagnolo, ed i quali rivelano la non comune agile maestria dei loro pennelli, il primo specialmente in *Domenica*, il secondo in *Donna rumena che va in chiesa*, il terzo in *Chiamata alle armi*, un po' vignettistico, ed il quarto in *Pellegrino* e *Contadine del comitato Nóográad*. Vi è Lajos Márk, con due leggiadre figure femminili, *Gioielli* e *Donna dinanzi allo specchio*, raffigurate, con grazia delicata ed accorta, in un ambiente di eleganza e di lusso. Vi è Károly Kemstock, con un quadro fin troppo sdegnoso di composizione, che ci mostra, con brutale vigoria rappresentativa, tre figure grandi al vero di modelli, due uomini vestiti ed una donna ignuda. Vi sono, infine, fra i paesisti, Viktor Olgyai, che si compiace di rappresentare le foreste illuminate dal tramonto e le vaste praterie su cui pascolano le mucche, Nándor Kátona, che predilige le impressioni invernali, Oszkár Mendlick, che eccelle nelle marine, Gusztáv Magyar-Mannheimer, che rappresenta sulla tela, con pari disinvolta bravura, paesaggi d'Ungheria e paesaggi d'Italia, Gyula Koszolányi, coi suoi cantucci di villaggi e con le sue rive di fiume e di laghi dal segno sommario e dalle tinte un po' acri, Lajos Szlányi, che mostra tutta la sua bravura nel ritrarre due opposti effetti di luce diurna e notturna in *Raggio di sole in un pomeriggio d'inverno* ed in *Sera di luna*, Ignácz Ujváry, con un buon *Paesaggio invernale*, e Czelésztin Pállya, che, oltre a due caratteristiche scene di mercato campagnolo, ha un effetto di sole d'autunno, dipinto con brio e con vigore.

Di questa nuova generazione artistica che ha voluto e saputo, con più o meno audacia, rompere i cancelli tradizionalistici, dentro i quali si compiacevano o si rasse-

gnavano a rimanere i pittori della generazione antecedente, i tre rappresentanti più caratteristici e più originali sono, però, a parer mio ed a giudicarli dalle opere presentate a Roma, István Csók, squillante sapiente e savorosissimo virtuoso della tavolozza, le cui voluttuose donne nude, i cui cantucci di salotti e di studii di pittori e le cui fastose nature-morte possonsi proprio dire ideate e create per la gioia degli occhi; Béla Iványi-Grünwald, il quale, essendo stato efficace descrittore col pennello dei costumi rusticani e zingareschi e delle praterie e delle boscose colline del proprio paese, in quadri come *Zingari in campagna*, *Nella valle* o anche *Pascolo*, riesce poi di una delicata raffinatezza cromatica nel piccolo quadro *Camera bianca* di tonalità deliziosamente argentine, e Iszák Perlmutter, il quale, in alcune tele di soggetto olandese, oltre a dare prova di doti non comuni ed altamente pregevoli di colorista e di luminista, si attesta penetrante osservatore delle fisonomie umane e fedele ed efficace riproduttore della realtà, considerata nella mediocre ma tipica vita rusticana.

Fatta poi menzione di tre altri pittori, che si mantengono incerti fra i tradizionalisti ed i novatori, cioè il Poll, che tratta con rara maestria il pastello, sia nel paesaggio sia nella figura, il Knopp, di assai gradevole amabilità nel ritrarre tipi e scenette dell'Olanda, e lo Skuteczky, che si è formata una specialità dell'evocare sulla tela i fonditori e tutti i lavoratori del fuoco, visti in mezzo ai loro caratteristici ambienti, non mi rimane che a ricordare il valentissimo ritrattista di fama mondiale Fülop László, di cui, accanto ad altre, assai eccellenti anche esse, vi sono due delle sue opere migliori: il ritratto di Papa Leone XIII e quello della signora Hubay.

Assai meno svecchiata della pittura è la odierna scoltura ungherese, la quale, del resto, essendosi negli ultimi cinquant'anni esercitata sopra tutto ad adornare, con carattere enfaticamente monumentale, pubblici edifici pubbliche piazze e pubblici giardini, andrebbe giudicata nel suo complesso a Budapest e non già nelle sale di questa o di quella mostra internazionale. Essa, quindi, non può che scarsamente interessare il pubblico di oggidì, che si è, a poco per volta, abituato ad apprezzare siccome meritano le audacie o le raffinatezze modernistiche di un Rodin e di un Meunier, di un Rousseau e di un Bistolfi, di un Bartholomé e di un Medardo Rosso.

È così che, se pure possiamo per un istante arrestarci a considerare sia la nobiltà espressiva ma sempre un po' fredda di una qualche figura femminile e di alcuni busti in marmo di classicizzante compostezza dello Stróbl o l'abilità di composizione dei bozzetti di monumenti eseguiti dallo Zála dal Fadrusz e dal Kallós, sia la ricerca del carattere, sebbene di una piacevolezza alquanto superficiale, delle figurette in terracotta del Damkó o la disinvolta perizia tecnica di cui fa sfoggio il Róna nei voluttuosi piccoli gruppi in legno di soggetto biblico, sia l'abbastanza efficace abilità con cui dal Markup e dal Vastagh sono raffigurati nel bronzo leoni cavalli e cani o l'ama-

bile grazia plasmatrice dello Szentgyörgyi, i soli fra gli odierni scultori, che davvero riescono ad interessarci un po' a lungo, sono il Ligeti pei suoi eleganti ritratti muliebri e pel bozzetto, di così riuscita linea decorativa, della statua dell'anonimo cronista ungherese, il Simay, che, se manca a Roma, si era già fatto conoscere con onore a Venezia ed a Milano, per le sue mirabili scimmie, studiate e riprodotte con l'acume d'osservazione di un Giapponese, ed il Beck ed il Telcs, per le loro medaglie e targhette, non indegne di figurare accanto a quelle dei migliori maestri che l'attuale risveglio della glittica vanti in Francia ed in Austria.

Notate che si siano, fra le opere del bianco e nero, le illustrazioni dello Zichy, i disegni della Paczka e del Glatz, le monotipie del Dudits, le acquetinte del Wagner, i ritratti a carboncino di György Szoldatits, le incisioni su legno dello Székely e le acqueforti del Vadász, la nostra attenzione, visitando il padiglione magiaro, si arresta sulla numerosa e davvero importante collezione di acquerelli e fotografie presentati dagli architetti. Essa, però, più che dagli Ybl, dagli Hauszmann, dai Kiss e da tutti coloro che hanno dotato di maestosi edifici Budapest e le città minori dell'Ungheria, ispirandosi esclusivamente ai vecchi stili, è accattivata da Odön Lechner, il quale merita proprio di venir considerato come uno degli iniziatori più convinti più pertinaci e più ingegnosi di quel movimento di riforma modernista, oltremodo encomiabile, che si è proposta di creare un'architettura, la quale, pure giovandosi, sempre che ne fosse il caso e mercè accorte modificazioni e sagaci adattamenti, dei motivi nazionali di costruzione e di decorazione variabili da popolo a popolo, rispondesse alle tendenze alle abitudini ed ai bisogni affatto speciali all'età nostra. Autore di pregevolissime opere architettoniche, quali il *Museo d'arte decorativa*, l'*Istituto geologico* e la *Cassa di risparmio postale* di Budapest, egli ha avuto la profonda compiacenza di veder seguito il suo esempio, arditamente ed equilibratamente novatore, da tutta una falange di giovani, che lavorano da soli, come il Vagó il Pecz il Fellner ed il Quittner, o anche in collaborazione, come Korls e Giergh, Balint e Jabór, Hoefner e Gyorgis, ed i quali hanno, durante gli ultimi cinque lustri, ideato e fatto costruire sotto la loro direzione palazzi chiese e teatri di solenne ed elegante sagoma ed assai spesso adorni, in accordo con l' indole fastosa della razza, di policrome mattonelle di ceramica e di scintillanti mosaici.

XXI.

IL PADIGLIONE DELLA RUSSIA.

L'ARCHITETTO Wladmir Sciuko, ideando il padiglione della Russia, con la sua doppia scalea con le sue terrazze a balaustre con la sua rotonda a colonne e con le sue cupole di un verde cupo che contrasta col giallo e col bianco del sottostante edificio, si è evidentemente e di proposito deliberato ispirato allo stile impero, così come era stato interpretato e modificato dalla fantasia moscovita nella prima metà dell'Ottocento.

In quanto alle opere in esso radunate, appare chiaro che il Conte Dimitri Tolstoi e Theodor Baerenstamm, che ne sono stati gli ordinatori intelligenti e pieni di zelo, hanno voluto dare prova della più ecclettica imparzialità. È per tale ragione che eglino hanno accolto, con pari benevolenza, pure aggruppandole in sale diverse, a seconda delle varie società e dei varii cenacoli a cui ne appartengono gli autori, tanto le pitture le scolture e le incisioni di quella che potrebbe chiamarsi l'estrema destra dell'odierna arte russa quanto le pitture le scolture e le incisioni di quella che potrebbe, al contrario, considerarsene l'estrema sinistra.

Io, per mio conto, sono persuaso che per accaparrarsi l'interesse e la simpatia di un pubblico straniero sia di gran lunga preferibile il sistema di una più accurata ed anche più rigorosa selezione di opere e di una presentazione limitata ad artisti davvero caratteristici e significativi, a cui si accompagni quella di qualche artista defunto, che sia stato loro valente compagno di lotte estetiche o possa, sotto un aspetto od un altro, considerarsi loro iniziatore o loro precursore, sistema questo che è stato attuato, con vivo successo, dal Diaghileff, prima a Parigi nel 1906 e poi a Venezia nell'anno susseguente.

Come che sia, è doveroso riconoscere che i due solerti ordinatori hanno fatto del loro meglio, destreggiandosi fra le molteplici difficoltà che creava loro la qualità di rappresentanti ufficiali di un governo, per ottenere che da un esame attento delle opere esposte nel padiglione moscovita di Valle Giulia si potesse ricavare un'idea abbastanza esatta e completa dello stato attuale delle belle arti nell'impero russo, malgrado che avrebbero potuto procurare ai visitatori un'impressione di gran lunga più efficace e più

persuasiva se si fossero decisi, seguendo l'esempio lodevole di altri commissari stranieri. ad ammettere almeno un piccolo gruppo di opere di quei pittori morti nell'ultimo decennio la cui importanza rappresentativa nessuno più oggidì oserebbe negare, come è il caso per un Levitan od un Wrubel, per un Riabuskine od un Mussatoff.

Prima di passare in rivista tradizionalisti ed avveniristi più o meno noti, più o meno originali, più o meno interessanti, il visitatore del padiglione russo che, oltre ad un certo esperto buongusto, possegga qualche coltura d'arte contemporanea, non potrà di sicuro esimersi dall'arrestarsi per un po' di tempo ad osservare studiare e spesso ammirare le collezioni di disegni e di quadri d'Ilia Repin e di Valentin Seroff. Ottimo avviso. invero, è stato quello di assegnare un'intera sala, per quanto di dimensioni un po' ristrette. a ciascuno di questi due pittori, entrambi i quali, con la spiccata individuale originalità della loro visione d'arte e con la valentìa non comune dei loro pennelli, hanno già da tempo saputo guadagnarsi una fama europea.

La produzione pittorica del Repin, che il pubblico italiano giudicava finora sopra tutto attraverso un quadro, *Il duello*, che, esposto a Venezia nel 1898, vi ottenne, non certo a torto se anche con alquanta esagerazione, un successo strepitoso, gli si mostra stavolta, nelle ventitrè tele dipinte ad olio e nei trentanove fra acquerelli disegni a penna e schizzi a carboncino che di lui vi sono a Roma, alquanto disuguale e non sempre, a dire il vero, tale da indurlo a quel sentimento di schietta e profonda ammirazione che il vigoroso campione del realismo russo ha, per lunga serie di anni, suscitato nei suoi compatriotti.

La vasta tela, ad esempio, che rappresenta un ufficiale ed una signorina. i quali, col sorriso sulle labbra e dandosi la mano come in una contraddanza, affrontano le schiumose onde bigio-verdognole di un mare in disgelo. non ci appare, malgrado certa orgogliosa pretesa al simbolo che ci vorrebbe fare intravedere il titolo *Giovinezza*, che come un abbastanza scadente quadro di genere esageratamente ingrandito.

Invece l'altra tela che mette sotto ai nostri occhi una delirante dimostrazione popolare in una piazza di Pietroburgo, in seguito all'annunzio della Costituzione concessa dallo Czar, se pure ci può sembrare acre e violenta di colore, ci impressiona e ci conquide per la robusta evidenza rappresentativa di tutta quella folla sovreccitata, che grida si agita e si dimena, e per l'espressione intensa di gioia e di entusiasmo che traspare, in gradazioni e con caratteri così differenti, sui volti di uomini e di donne. di giovani e di vecchi, di studenti e di operai, di professionisti e di militari.

Laddove, però, ci si rivela sopra tutto mirabile l'arte del settuagenario pittore russo è nel *Ritratto della moglie di un operaio* e in due ritratti di Leone Tolstoi, suo modello favorito come Bismarck lo fu per Franz von Lenbach, in uno dei quali il geniale romanziere ci appare seduto in una poltrona, mentre nell'altro lo scorgiamo, dietro l'ampia ed ingombra sua scrivania, con accanto la moglie.

Il Padiglione della Russia

Più omogenea e più gradevole è l'impressione complessiva che proviamo al cospetto delle diciannove pitture ad olio o ad acquerello, con cui assai onorevolmente, se anche alquanto incompletamente, figura l'arte, di originalità meno spiccata ma più equilibrata come concezione e come composizione e di tecnica più raffinata, di Valentin Seroff, la cui morte recente, giunta inattesa e prematura, costituisce per l'odierna arte russa una perdita grave oltremodo.

Egli, più che come delicato paesista, efficace animalista ed abile ed elegante evocatore delle fastose costumanze della Corte Imperiale di Mosca e di Pietroburgo durante i passati secoli, per quanto anche con queste minori manifestazioni dell'arte sua sappia accaparrarsi le nostre simpatie, riesce ad interessarci come ritrattista, la cui sapientissima virtuosità mutasi, con mirabile disinvolta agilità di adattamento, a seconda della persona effigiata, in modo da passare dalla stilizzazione di disegno e dalla sobrietà di colore del ritratto dell'ignuda magrissima danzatrice ed attrice russo-francese Ida Rubinstein, di una ricercata bizzarria che sa invero un po' di caricatura, a quello, di tavolozza così vivace e di modellazione così energica, di Mikail Morosoff, l'appassionato collezionista delle opere dei moderni artisti d'eccezione.

Passando nelle altre sale, troviamo nei due fratelli Konstantin e Wladmir Makowski, rappresentati ciascuno da una quindicina di tele, due dei campioni più genuini e più reputati di quella convenzionale ed artificiosa pittura di scolastica origine accademica o di bottegaia superficiale piacevolezza a cui per lunga serie d'anni ha sorriso il favore della gran massa del pubblico, presso cui essa trova tuttavia non pochi fautori.

Se i ritratti ammanierati, i teatrali tipi di soldati e di donne del popolo e le macchinose scene di costumi dei tempi andati del primo dei due fratelli non possono che suscitare la più recisa avversione da parte di ogni anche mediocre buongustaio d'arte, bisogna pure riconoscere in alcuni dei quadretti di genere del secondo, ad onta di tutto ciò che hanno di fastidiosamente artefatto e di novellisticamente pettegolo, una certa accorta grazia di composizione ed un certo studio accurato e non privo di psicologica penetrazione delle fisonomie e degli atteggiamenti delle figure di campagnuoli e di piccoli borghesi di provincia, in essi posti in iscena.

In quanto al gruppo degli *Ambulanti*, chiamati così perchè, circa cinquant'anni fa, dopo essersi ribellati ai dettami ed alle esigenze della retrograda Accademia di belle arti di Pietroburgo, di cui per la maggior parte erano allievi, fondarono una giovanile e battagliera società, la quale prese l'abitudine, a cui ben presto doveva sorridere la fortuna, di portare in giro da città a città le proprie opere, cercando di farne accettare le audacie realistiche, allora affatto insolite e che dai benpensanti erano considerate come scandalose, oltre ad Ilia Repin, troviamo a Roma Nicolai Dubowskoy e Nicolai Bogdanoff-Bielski.

Entrambi questi pittori, accanto ad uno o due quadri di evidente mediocrità, ne posseggono un altro di pregio non comune, sia come visione, sia come composizione, sia come fattura.

Il vasto paesaggio che il Dubowskoy ha voluto significativamente intitolare *La Patria*, sebbene presenti qua e là qualche troppo schematica secchezza di segno e manchi un po' di trasparente fluidità nella massa nuvolosa del firmamento, trapassata da un raggio di sole, riesce ad esprimere, con efficace grandiosità di evocazione e con nobile intensità emotiva, il singolare carattere triste e severo della campagna russa dalle ampie desolate e scolorite pianure, dai torbidi stagni e dai magri boschetti di betulle.

Con apparenza affatto diversa, ci si presenta, nel suo brio cromatico, la gaia scena dipinta dal Bogdanoff-Bielski, la quale vale sopra tutto per la naturalezza, piena di spontaneità, con cui egli, da quell'attento e perspicace osservatore del vero che è, ha saputo aggruppare, con una posa differente in ciascuno, una breve schiera di rustici scolaretti intorno alla giovane e sorridente maestra del villaggio, che offre loro, in occasione del proprio onomastico e in ricambio dei loro augurii, invece del quotidiano metaforico pane della scienza, una merenda modesta sì, ma molto gradita nella sua tangibile realtà. E vale altresì per la disinvolta e sicura perizia di pennello, con cui dall'esperto pittore sono stati raffigurati sulla tela, con rara evidenza, fiori frutta cristalli porcellane ed argenterie e con cui è stato colto il vario giuoco della luce solare, che, facendosi strada tra il fogliame degli alberi, crivella di auree macchiette cose e persone.

Per quanto gli *Ambulanti*, al loro primo riunirsi in gruppo, siano stati dal mondo accademico scomunicati e perseguitati come pericolosi rivoluzionarii e abbiano poi saputo mantenere, durante un lungo corso di anni, un posto d'avanguardia nella pittura, adesso, per un caso che si rinnova abbastanza di sovente nella storia artistica come in quella politica d'ogni tempo e d'ogni nazione, vengono considerati come reazionarii da parecchi degli artisti della nuova generazione, che sfoggiano aspirazioni e ricerche di ordine affatto diverso dalle loro e che alla ruvida vigoria della loro tecnica hanno sostituite raffinate e preziose delicature di disegno e di colore.

Ciò non pertanto, quel realismo che fu il fulcro della loro rinnovazione estetica possiede in Russia, anche ai giorni nostri, seguaci di non comune valentìa, i quali lo hanno però sagacemente liberato dalle inopportune e fastidiose intenzioni politico-sociali, che troppo spesso, nelle tele degli *Ambulanti*, ne diminuivano l'efficacia e ne mortificavano la schiettezza ed i quali l'hanno, più di una volta, reso di qualità più intensa e più efficace, col giovarsi dei ritrovati tecnici delle moderne scuole luministe d'altri paesi.

Varii di costoro, sia che trattino la figura, sia il paesaggio e sia anche alternativamente od unitamente l'una e l'altro, sono venuti a Roma con opere degne di essere prese in attenta considerazione e meritevoli spesso di schietto encomio, come ad e-

sempio, per ricordare soltanto i più interessanti fra di loro, Boris Koustodieff e Konstantin Jouon, che avevamo già appreso a conoscere e ad apprezzare a Venezia nel 1907, e poi ancora Josiph Braz, Isaak Brodski, Abram Archipoff, Stanislaw Jukowski, Elsa Baklund, Vitali Tikhoff ed Anna Krueger-Prakhowa.

Ad essi si possono in certo qual modo riavvicinare quello spavaldo virtuoso del pennello che è Philip Maliavin, la cui opera più importante ed originale, *Il riso*, è rimasta, dopo un trionfale giro per le mostre europee d'arte, nella Galleria Moderna di Venezia, e quel raffinato e seducente pittore della neve dei fiori e delle tavole imbandite sotto lo sfarfalleggiante bacio del sole che è Igor Grabar, nonchè Nicolai Tarkhoff, che anche lui suole giovarsi, benchè con minore sapiente sicurezza, della tecnica impressionistica nel ritrarre, con accesa tavolozza, donne bimbi animali e frutta, e Serguei Solomko, di età molto più matura, pel bel quadro *Presso la siepe*, in cui l'osservazione del vero s'ingentilisce e si poetizza attraverso una visione di sobria grazia sentimentale.

Dopo avere segnalato Alexander Golovin e Wasili Surikoff, più, ad essere sinceri, per la celebrità che godono in patria che per la reale importanza delle opere mandate all'esposizione di Valle Giulia; Nicolai Petroff, Nathalia Smirnowa e Serguei Winogradoff per alcuni pregevoli interni di appartamento, un genere di pittura che ha i suoi meriti e le sue attrattive e che, trascurato nei paesi latini, è coltivato con vivo amore in Russia non meno che nei paesi tedeschi; Lukian Papoff e Alexei Korin per due piacevoli quadretti di genere, *Fino all'alba* e *L'amatore*, dipinti entrambi con accorta cura nelle loro caratteristiche figurine ed in tutti i loro più minuti particolari; Konrad Krzyzanovski, con due impressionanti ritratti muliebri, nei quali il carattere della fisonomia è accentuato in modo da diventarne quasi spettrale, e Serguei Ivanoff, che, nel ritrarre sulla tela un corteo nuziale di campagnoli, trasforma, non senza arguta malizia, la realtà in caricatura, non mi rimane che a passare in rapido esame i più notevoli fra i pittori del padiglione russo che preferiscono attingere l'ispirazione dei loro quadri piuttosto che alla realtà alla fantasia o si compiacciono di trasfigurare il vero col fervore della loro immaginazione, presentando spiccate tendenze ora letterarie ed ora invece decorative.

Troveremo fra essi più di uno, che, così nell'ideare e nel comporre i proprii quadri come nella tecnica di cui si serve per dipingerli, ama mantenersi fedele alle consuetudini ed ai precetti tradizionalistici, secondo ne danno prova Victor Wassentzoff, nell'ampia tela in cui ci mostra un canuto bardo, mentre, secondo una vecchia consuetudine moscovita, commemora, con voce reboante e con gesticolazioni enfatiche, le gesta di un principe defunto, sulla cui tomba seggono in circolo il giovanetto erede ed una eletta falange di guerrieri; Apollinaris Wasniezoff, nel ritrarre, non senza efficacia evocativa,

il Kremlino di Mosca; Efim Wolkoff, il quale si è sforzato, con esito però piuttosto negativo, d'infondere un soffio di poetico misticismo in due mediocri paesaggi che ha intitolati *Il convento* ed *Il suono delle campane*, mentre abbastanza bene vi è riuscito, con *I sognatori* e *Le campane della sera*, Mikhail Nesteroff, il quale fra tutti ci appare il più interessante.

Molto più originali e più liberi di fattura si addimostrano tanto Konstantin Bogaewski nei suoi paesaggi poetizzati, quanto Nicolai Roerich, il quale può a buon diritto considerarsi come il campione più tipico di quel severo gruppo nazionalista che respinge strenuamente ogni influenza occidentale, convinto che essa non possa che riuscire menomatrice e corruttrice di quanto costituisce l'essenza vera dell'anima russa. Il Roerich ama mettere in iscena le preistoriche leggendarie genti slave e in special modo le imbarcazioni dentro cui muovevano alla guerra ed alla conquista ed i barricati villaggi in legno dentro i quali si rifugiavano e si riposavano e dentro i quali tenevano chiusi e protetti le loro donne ed i loro fanciulli. E suole farlo per solito su pannelli di non gran formato e di spiccato aspetto decorativo, fermi e sommarii di segno, bassi di tono e di contenuta virulenza cromatica.

Il programma nazionalista ed il ritorno all'antico, spinti alle loro ultime logiche conseguenze, hanno poi persuaso un altro componente di questo gruppo, Wladmir Komarowski, non privo certo nè di talento nè di doti pittoriche, a dipingere la Madonna gli angioli e gli apostoli con la ieratica tecnica dal disegno stecchito e dai scintillanti fondi d'oro delle antiche icone bizantine. Sono prove, queste, più che altro, dilettantistiche, le quali, se anche riescono a suscitare una certa curiosità nella parte più snobistica del pubblico, non possono riuscire vitali, perchè è vano il volere rinnovare forme trapassate irremissibilmente per essere venuto meno il sentimento di ruvida ingenuità e la convinta fede ascetica, che, in tempi già tanto lontani da noi, le animavano e le spiegavano.

In completa opposizione a tale tendenza ultra-nazionalista e volontariamente arcaica, pure avendo comune con essa la fiera ostilità contro qualsiasi manifestazione realistica, ci appare un altro dei giovanili gruppi artistici sorti nell'ultimo ventennio in Russia, suscitando polemiche vivaci, richiamando intorno a sè numerosi adepti e di cui un critico ed un pittore, il quale ne fa parte egli medesimo, scriveva non a guari su di una rivista parigina che esso rappresenta « l'hyperculture d'une civilisation qui s'en va, l'a-« pothéose du précieux et du rare, qui dépasse déjà l'entendement de nos contem-« porains ».

I cerebrali di raffinatezza alquanto decadente che di questo gruppo furono i fondatori, da disegnatori acquerellisti ed illustratori che quasi tutti erano a bella prima, passarono alla pittura ad olio, raccogliendosi intorno a Serge Diaghileff ed alla rivista

Mir Isskustva (Il mondo artistico) da lui diretta. Eglino proclamansi di aspirazioni cosmopolite e chieggono per solito l'ispirazione delle loro opere alla galante società settecentesca, alle caratteristiche mode femminili e maschili del 1830 e del Secondo Impero francese od anche, ma molto più di rado, all'antichità greca od italiana, egizia od assira, più o meno arbitrariamente trasfigurata dalla fantasia. Preziosi, raffinati, letterarieggianti, vanno sopra tutto alla ricerca della suggestione, della grazia maliziosa e libertina e della alquanto manierata leggiadria decorativa.

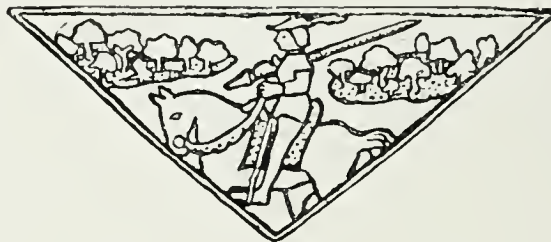
Mancando purtroppo Konstantin Somoff, che fra costoro è senza dubbio il più originale e significativo, dovremo, qui a Roma, cercare le caratteristiche dell'arte loro nei quattro gustosissimi quadretti, *Il bagno della Marchesa*, *La pantomima galante*, *Il bacio* ed *Il padiglione*, di Alexander Benois, in due graziose scene di vita russa nella prima età dell'Ottocento, *La provincia* e *Turghenieff*, di Mstislaw Doboujinski, nel piccolo ma vivace bozzetto mitologico, *Perseo e Medusa*, di Ewgenï Lanceré e nel vasto e fantasioso pannello decorativo, *Terror antiquus*, di Lew Bakst, che avremmo voluto trovare rappresentato anche e sopra tutto come ideatore fervidamente immaginoso e come esecutore squisitamente aristocratico di bozzetti di scenarii e di costumi teatrali, un genere a cui, in questi ultimi due lustri, i pittori russi sonosi dedicati con sempre crescente impegno, acquistandovi un'eccellenza piena di seduzione e mai per lo innanzi raggiunta.

L'interpretazione pittoresca ma affatto arbitraria della vita e dei personaggi storici del passato, la ricerca della preziosità e della suggestione, illeggiadrite talvolta da sembianze teatralmente carnevalesche ed assaporite tal'altra da una mordace punta di satira, le ritroviamo in altri giovani pittori russi, i quali, pure non appartenendo al gruppo più sopra mentovato, ne hanno subita l'influenza o per lo meno hanno con esso in comune più di un' abitudine ottica e spirituale, pur non possedendone sempre la misura e la grazia.

Basta per persuadersene guardare *L'annunciazione* ed il *Paesaggio preistorico* di Nicolai Milliotti, *L'Imperatrice Anna e la sua corte* ed *I soldati di Pietro il Grande* di Dmitri Cardowski, *L'altalena* di Nicolai Dalianoff e *La mascherata* di Boris Wladimiroff.

Ed ora, a completare questo quadro dell'arte russa odierna, così come ci si presenta nel padiglione ad essa consacrato in Valle Giulia e nella quale, più spiccati e più violenti che in quella di ogni altra nazione, forse per l'indole eccessiva della razza, appaiono i contrasti fra tradizionalisti e novatori, fra nazionalisti e cosmopoliti, fra realisti e fantasisti, non mi rimane che segnalare, fra gli illustratori, Leonid Pasternak, con alcune amabili scenette infantili, Serguei Maliutin, con tutta una serie di disegni raffinatamente suggestivi per la novella di Puschin *La principessa addormentata ed i sette*

eroi, e N. Rominski, con illustrazioni a pastello per fiabe da bambini, fra gl' incisori, Anna Ostrumowa-Lebedewa, con le sue delicate e giapponizzanti vedute a colori di Pietroburgo, e, fra gli scultori, invero poco numerosi, Leopold Bernstamm, con un efficace ritratto di Gustave Flaubert, Stephan Ersia, con un tragico *Crocefisso*, Ilia Günzbourg, con un ritratto di Leone Tolstoi, rassomigliante forse ma certo plasticamente mediocre, Paolo Troubetzkoi, che il nostro pubblico non si persuaderà mai a non considerare come un artista italiano, con varie delle sue bronzee statuette di uomini di donne e di bestie di nervosa ed efficace visione impressionistica, Seraphin Sudbinine, con un espressivo ritratto in marmo del Rodin, e Serguei Konenkoff, con una rude e sommaria figura di vecchio, che direbbesi scolpita nel legno a rapidi colpi di accetta.

XXII.

LA SEZIONE CINESE ED IL PADIGLIONE DEL GIAPPONE.

L'ASPETTO inconsueto, per quanto non del tutto sconosciuto, che a pupille europee presentano il centinaio fra opere di pittura di scoltura e d'arte applicata riunite alquanto affastellatamente nella piccola sala che alla Cina è stata assegnata nell'edificio centrale di Valle Giulia non può non produrre a bella prima un'impressione di sorpresa e di disorientamento estetico, a cui non va, del resto, disgiunto un certo vago e sottile fascino esotico.

Basterà, però, che il visitatore intelligente al primo esame, sempre un po' sommario e superficiale, faccia seguire un secondo, meno rapido e più coscienzioso, perchè riesca a rendersi conto, spesso con vivo interesse e talvolta con schietta ammirazione, sia della grazia impressionistica, per quanto congelata per solito in una tradizionale stilizzazione oltremodo schematica, dei paesaggi fluviali od alpestri, con gruppi d'alberi casette e ponticelli, di Fong-Kiong, di Yong-Yé, di Mo-Tso-San, di Kung-Pah-King e di Sung-Kien-Su, sia della gioconda vivacità cromatica, della leggiadra delicatezza di disegno e dell' elegante ed armonioso senso ornamentale, di cui, nel ritrarre sulla carta o sulla seta fiori e farfalle, uccelli e pesci, fa sfoggio un Wang-Juo-Yuen, un Dang-Kie-Sen, un Yen-Feng, un Kalasing, un Mio-Fu-Sun od un Uang-Lo-Yen. Ed egli non stenterà altresì a comprendere quanta squisitezza minuziosa d'intaglio vi sia, nella paziente e scrupolosa imitazione della realtà botanica o zoologica, in alcune scolture in legno di un Tchéu-Li o di un Lising e con quanta agile abilità di tecnica e con quanto felice e movimentato sentimento decorativo siano modellate le figure di divinità e d'imperatori dello scultore in bronzo Tang-Kai-Chu, dello scultore in terracotta Dong-Sung e dei due scultori in lacca Sung-Tseng-Sing e Sing-Kao-Ki.

Malgrado alcune mostre aristocraticamente selezionate di antiche opere cinesi, fatte, durante l'ultimo lustro, a Londra a Berlino ed a Parigi, le nozioni sulla vera arte del cosidetto Celeste Impero sono in Europa tuttora troppo scarse e troppo imprecise perchè un critico od un amatore d'arte, aggirandosi per la saletta del palazzo di Valle Giulia, non senta che, sebbene animato della maggiore serenità e della migliore buona volontà, non può che procedere a tentoni nei suoi tentativi di approccio o di penetra-

zione estetica e non si persuada di dovere mostrare grande circospezione prima di avventare un biasimo o di tributare una lode.

E ciò tanto più in quanto non gli è necessaria una molto esperta chiaroveggenza per intendere che — fatta eccezione pegli oggetti in giada scolpita della collezione Pecorini, d'interesse, più che altro, etnico — si trova al cospetto di una raccolta di opere totalmente moderne, nella quale, per la maniera stessa abbastanza tumultuaria con cui è stata messa insieme, al buono di artisti degni davvero di attenzione si mescola non poco di mediocre dei giovani allievi delle scuole professionali di Nankin di Fucin e di Shangai od anche di addirittura scadente dei dilettanti delle alte classi sociali.

Pure trovandosi sempre di fronte a manifestazioni di quell'arte dell'Estremo Oriente che è ispirata e regolata da un'estetica diversa sotto tanti aspetti dall'estetica dei popoli occidentali, il visitatore dell'internazionale mostra artistica di Roma, non sente più tali dubbii e tali oscitanze o per lo meno li sente in proporzioni di molto ridotte nel percorrere le varie sale del vaghissimo padiglione del Giappone, ideato e disegnato dall'architetto Ikeda, e nell'osservare le opere di pittura e di scoltura che vi sono esposte.

Non per nulla, durante l'ultimo trentennio, è stata fatta, con tutta una serie di monografie e di pubblicazioni illustrate di vario genere, dai Goncourt dagli Anderson dai Gonse dai Duret e dagli Chesneau una così attiva ed entusiastica propaganda a favore dell'arte nipponica. Non per nulla musei sorti nelle maggiori metropoli europee e mostre più o meno ricche ed interessanti hanno, a poco per volta, popolarizzato, sopra tutto in Inghilterra in Francia ed in Germania, i nomi e le opere di alcuni dei suoi più caratteristici rappresentanti, Korin ed Hokusai, Utamaro ed Hiroshighé. Non per nulla, nell'ultimo scorcio del secolo scorso e nei primi anni del secolo attuale, una scambievole influenza si è esercitata fra l'arte occidentale e l'arte giapponese, che se è riuscita più di una volta assai vantaggiosa per la prima, specie sotto l'aspetto decorativo, è riuscita invece il più delle volte perniciosa per la seconda.

Prima di passare all'esame delle opere moderne e confrontare quelle che, come visione e come fattura, si attengono scrupolosamente alla tradizione con quelle che alla pittura occidentale hanno domandato non soltanto la tecnica dei colori stemperati con l'olio ma anche il modo di contemplare le figure e le scene della vita reale o fantastica e di ritrarle sulla tela, è doveroso fare una piccola sosta nella sala, in cui il commissario Sadazuchi Uchida ed il suo solerte cooperatore Moriyoski Naganuma, un valente scultore che ha fatto i suoi studii all'Accademia di Venezia ed ha vissuto per varii anni in Italia, hanno creduto utile raccogliere alcuni saggi tipici — ventiquattro e non più, chè lo spazio manca anche per esporli tutti in una volta — della pittura giapponese durante circa ottocento anni, dalla fine cioè dell'undecimo alla fine del de-

cimonono secolo, per dare al pubblico italiano, in cui vi sono ancora così poche persone che abbiano visitato il mirabile Museo Chiossone di Genova (*), un'idea, per quanto oltremodo sommaria, del passato glorioso dell'arte del proprio paese.

Se in questa piccola ma significativa collezione retrospettiva non troveremo nessun campione di quell'antica pittura buddistica dell'ottavo del nono e del decimo secolo, le cui opere sono piamente serbate, come preziosissimi cimelii d'arte e di religione, in qualche vecchio tempio di Nara, di Kioto o della provincia di Bizen, potremo invece contemplare, per quanto ce lo concederà lo sbiadimento dei colori, tre *kakémoni*, con effigi di divinità o di illustri poeti, di Nobuzane (1177-1265), di Mokuan (1318-1372) e di Chodensu (1352-1431), nella cui fattura, sebbene assai meno ingenuamente primitiva, scopronsi di leggieri tracce di quell'immobilità ieratica nell'atteggiamento della figura unica o centrale, di quell'armonia di tinte cupe su fondo d'oro e di quella pomposa profusione d'ornamentazioni, che costituiscono i caratteri spiccati delle più antiche manifestazioni dell'arte nipponica.

Figure di sacerdoti e di eremiti, paesaggi ed animali compaiono per solito negli altri *kakémoni* di Sesshiu, di Soami e di Motonobu del secolo decimoquinto, di Sesson e Sanraku del secolo decimosesto, di Choku-an, di Tanniù, di Tsunenobu, di Itchò e di Kenzan del secolo decimosettimo, di Shohaku, di Jakuchiù, di Okio e di Sosen del secolo decimottavo e di Hogai e di Gaho del secolo decimonono, rappresentanti delle due grandi scuole rivali di Tosa e di Kano, la prima delle quali si distingue per la brillante vivacità del colore, per l'elegante delicatezza del disegno e per la minuzia alquanto leziosa della fattura, e l'altra, invece, pure possedendo al suo attivo molte opere eseguite con non comune brio cromatico, va sopra tutto considerata come la scuola del bianco e nero, dall'esecuzione calligrafica a rapidi e franchi colpi di pennello di eccezionale bravura di sintesi figurativa.

Alcuni però dei pittori or ora enumerati si avvicinano di più ad una terza scuola, più libera e spontanea nel suo impressionismo sintetico, sorta quando le due più seguite e più reputate minacciavano d'isterilirsi, a poco per volta, in formole convenzionali ed in fin troppo sapienti abilità tecniche. Essa doveva, verso la fine del Seicento, essere resa gloriosa dall'esimio pittore e lacchista Korin (1658-1716). Peccato che di costui, che viene a ragione considerato come uno dei più valenti e personali artisti dell'Estremo Oriente, non vi sia a Roma che un'immagine della piccoletta e paffuta dea Otogozen, simbolo della fortuna femminile, opera pregevole ma non abbastanza rappresentativa, e peccato che dei geniali e seducenti maestri della Scuola Volgare, che fiorì sopra tutto dalla metà del Settecento alla metà dell'Ottocento, non vi sia addirittura nulla, forse perchè essa, che ha ottenuto presso noialtri Europei successi addirit-

(*) Cf. V. Pica — *L'arte giapponese al Museo Chiossone di Genova* — Istituto italiano d'arti grafiche, editore.

tura trionfali, viene considerata nella propria patria, come di ordine e di qualità molto inferiori alle varie altre scuole pittoriche che l'hanno preceduta.

Passando nelle sale occupate dai pittori odierni, troviamo non pochi *kakémoni makémoni* e paraventi, i quali, per grazia di composizione, quasi sempre di accentuato carattere decorativo, per raffinata piacevolezza di colore, per minuta precisione di disegno e spesso e sopra tutto per realistica evidenza evocativa, non sono del tutto indegni di stare accanto alle opere, se non già di coloro che furono i maestri geniali dell'arte giapponese dei secoli scorsi, di coloro invece che possono considerarsene soltanto gli accorti ed amabili *petits maîtres*.

Segnalerò in particolar modo, fra i cultori della naturalistica pittura d'animali, un genere sempre molto apprezzato e molto ricercato in Estremo Oriente e che vi possiede tradizioni gloriosissime, Keinen Imao, con due deliziosi pannelli, dei quali uno ci mostra un gruppo di anitre che fanno toletta accanto ad uno stagno e l'altro una coppia di anitre che volano su di un canneto, velato da un sottil strato di caligine ed illuminato dal pallido chiarore lunare. Ricorderò poi Eishu Kato, con una fulva volpe in agguato sotto un arboscello fiorito e con alcuni anitrotti alloggiati tuttora nei canestri di vimini che li hanno visti nascere e la cui breve lanugine, gli sguardi a metà ottenebrati e le forme un po' goffe, in quanto ancora hanno d'incompleto e di non ben sviluppato, sono tratteggiati con mirabile efficacia rappresentativa; Sakakibara Shiho, con tre giovani somarelli, presso la mangiatoia vuota, in un remissivo atteggiamento melanconico, che spiega il titolo umoristico *La giornata è ben lunga!*, e poi ancora Takahashi Kazo, Arii Shûn, Masuzu Shunnan, Kawubata Gyokusho, Hobun Kikuchi e Abe Shiumpo.

Fra i paesisti, ricorderò Nomura Bunkio, con una poetica *Notte di primavera* e con un delicato effetto di neve; Aoyana Suiko, con una movimentata scena di porto di mare in cui si sente qualche influenza della pittura europea; Rinsai Tokuda e Kako Kavakita, con due impressioni leggiadramente pittoresche di tramonto e di sera avanzata in riva all'acqua; Mashiu Kavamura, con una placida visione di villaggio illuminata dalla luna, che fa capolino fra le nuvole; Shiunrio Takayama, con una specie di anfiteatro alpestre su cui triste scendono le ombre di una sera d'inverno; Goko Tamura, con altre cime di montagna ma disegnantisi invece sul cielo limpido e luminoso di una giornata d'estate; Hashiu Eguchi, con la veduta panoramica di una vasta e verde distesa di risaie dopo la pioggia; Kogio Tarasaki, con tre caratteristici aspetti di campagne cinesi; e poi ancora Hokkai Takashima, Shunnan Masazu e Gokio Miyage, i quali compiaccionsi sopra tutto a magnificare, con le più vivaci ma in pari tempo armoniose gamme di colore, la grazia dei fiori e la snella pieghevolezza delle canne di

bambù dalle lunghe e sottili foglie lanceolate, considerandole nell'ambiente di varia e composita leggiadria dei piccoli giardini dell'arcipelago nipponico.

In quanto ai pittori di figura, essi, a dire il vero, malgrado la complessiva eleganza ed i gradevoli accordi di tinte delle loro composizioni, riescono meno facilmente degli animalisti e dei paesisti ad accaparrarsi i nostri suffragi e ciò principalmente per quell'aspetto artificioso di pupattole o di truccate comparse teatrali che hanno le vezzose donnette ed i truci guerrieri che usano per solito di mettere in iscena. Guardate i *kakémoni* di Okoku Kishima, di Shòyen Uyemura o di Ranko Kawasaki e cercherete invano nelle figure quel persuasivo sentimento naturalistico che forma uno dei maggiori pregi dei pennelli giapponesi ogni volta che ritraggono, sia anche atteggiandole o stilizzandole decorativamente, piante o bestie.

Due eccezioni vanno fatte pei simmetrici pannelli dell'*Offerta di lanterne al tempio* di Keigetsu Kikucki, ideata e composta con nobile sobrietà di linee e di colori e con armoniosa disposizione di masse e da cui si eleva un poetico soffio di misticismo orientale, e pel paravento di Chikuha Otake, *Trasporto di una trave*, in cui ritrovasi una qualche cosa di quell'accorta e arguta osservazione della vita della folla per le strade e le piazze di una grande città, che riesce, almeno pei nostri occhi europei, così attraente e così gradita negli albi di Hokusai.

Tanto gli scultori Unkai Yonehara, Yosiaki Yoshida, Fumio Asakura e Chiun Yamasaki, le cui statuette in legno di una fattura abile molto ma talvolta fastidiosa a forza di essere minuziosa e di un verismo, che per volere essere espressivo, diventa spesso caricaturale, quanto i pittori dei quali ho finora fatto i nomi e segnalate le opere appartengono tutti alla « Vecchia Scuola », contro cui rivolgonsi le accuse, appuntansi i sarcasmi e muovono le ribellioni dei sempre più numerosi seguaci della « Scuola nuova o progressista », che ha adottate, con fervore entusiastico e con intensa applicazione, le mode estetiche e tecniche delle belle arti europee.

Non soltanto noi conosciamo troppo incompletamente la storia dell'arte giapponese e troppo scarse sono le opere che abbiamo potuto contemplare di quelli che in patria ne vengono considerati i secoli d'oro, ma troppo siamo lontani dal paese dalle consuetudini e dall'anima del popolo presso cui si svolgono questi vivaci litigi d'ordine estetico per potere precisare quanta parte di verità e quanta parte d'inevitabile esagerazione polemica vi siano nei parecchi rimproveri che i novatori giapponesi dell'arte muovono ai tradizionalisti, principale fra tutti di non essere che monotoni e stanchi imitatori di pittori e di scultori di un periodo di piena decadenza.

Possiamo però dalle molte opere mandate a Roma, raffrontandole anche con quelle esposte a Venezia nel 1897 ed a Parigi nel 1900, giudicare se l'innesto occidentale sul glorioso tronco dell'arte dell'Estremo Oriente abbia già dato frutti pregevoli e faccia

sperare di darne più savorosi in seguito e specialmente se esso sembri destinato ad infonderle una nuova vita più prospera e più gagliarda, siccome recisamente affermano i giovani Giapponesi che hanno studiato in Francia in Germania in Inghilterra in Italia od anche nell'accademia europeizzata di Tokio e che formano le schiere pugnaci di quelle due società novatrici che sono la « Taiheiyogakai » e la « Hakubakai », o piuttosto, siccome sostengono coloro che si mantengono fedeli alle patrie tradizioni, non servirà che a mortificarne la gustosa originalità e non produrrà che opere ibride e poco vitali.

Ebbene, pure riconoscendo alcune doti di abile e disinvolta fattura nei ritratti ad olio, maschili o femminili, di un Shiro Kuri, di un Okada Saburosuke, di un Katada Tokuro e di un Kasegawa Noboru, nelle scenette di genere di un Kumisuke Hashimoto, di un Kiromitsu Nakazawa e di un Shigejiro Sakamoto, nei paesaggi di un Yamamoto Shiunkio, di un Hachiro Nakazawa e di un Takeshiro Kanokogi, nella natura-morta di Suzuki Jokichi e nel busto che del generale Yamagata ha eseguito lo scultore Taketaro Shinkai, non si può disconoscere che nessuna di queste opere riveli una visione spiccatamente personale e si elevi, sia anche di poco, dalla mediocrità.

Ora di artisti mediocri ne abbiamo fin troppi in Europa per volerci e poterci interessare anche a quelli, che, rinunziando ad ogni attrattiva esotica per travestirsi da occidentali, ci vengono dall'Impero del Sol Levante. Ecco perchè, per una volta tanto e senza alcuna titubanza, io mi schiero coi tradizionalisti contro i novatori.

XXIII.

IL PADIGLIONE DEGLI STATI UNITI D'AMERICA.

LA prima cosa che evidente appare a chi osservi, con sguardo attento ed esperto, le numerose opere di pittura e di scoltura riunite nel vasto padiglione bianco e rosso, a scalee a terrazze a verande ed a giardinetti, architettonicamente disordinato ma non spiacente affatto se lo si considera nel suo complesso, degli Stati Uniti d'America è la mancanza assoluta di qualsiasi spiccato carattere comune che possa considerarsi atto a rivelare e ad affermare la tipica unicità della razza.

Questa nuova mostra non fa che riconfermare quanto le precedenti mostre che di statue e di quadri venuti dagli Stati Uniti in Europa avevamo già viste, durante gli ultimi tre lustri, a Parigi ed a Londra, a Monaco ed a Berlino, a Bruxelles ed a Venezia, ci avevano già fatto indovinare. Se dunque l'America del Nord — chè di quella del Sud non è, almeno per ora, neppure il caso di fare parola — può vantare in letteratura un lirico magniloquente come Walt Whitman, un novellatore sottile e suggestivo come Edgar Allan Poe e, in ordine di merito di gran lunga inferiore, un umorista fantasioso come Mark Twain, tre scrittori di un' originalità transatlantica recisamente moderna ed affatto peculiare, manca tuttora di un'arte che presenti una vera e propria fisonomia.

Eppure essa, oltre a qualche buon scultore, possiede una schiera abbastanza numerosa di ottimi pittori, per quanto per solito si ricolleghino, sotto un aspetto od un altro, a qualcuna delle moderne scuole artistiche dell' Inghilterra od anche e molto più di frequente della Francia. Più di uno dei miei lettori ricorderà, infatti, che, nell' esposizione mondiale di Parigi del 1900, le sale della sezione americana ottennero un successo addirittura straordinario per merito di una scelta davvero mirabile di tele, le quali quasi tutte, per efficacia di visione, per larghezza e vigoria di fattura, per sapienza di composizione e specialmente per una giovanilità risoluta audace e conscia del proprio valore, elevavansi di un bel po' dalle mediocrità, evitavano la banalità e raggiungevano un' impressionante efficacia figurativa, la quale giocondava le pupille dei riguardanti e, più di una volta, riusciva ad appagarne altresì la mente.

La scelta fatta per Roma è molto ma molto lontana, per esperto buongusto e per sagace accorgimento, da quella fatta, undici anni fa, per Parigi, ma vi ritroviamo, con vivo diletto dei nostri occhi, se anche con opere meno pregevoli e meno significative, parecchi degli artisti americani che avevamo appreso a stimare nel 1900, insieme con altri che conoscevamo già da prima e con altri la cui personalità non si è sviluppata e non è diventata davvero attraente che durante l'ultimo decennio.

Colui che giganteggia nel gruppo americano è, senza dubbio alcuno, il geniale ed ultra-aristocratico pittore ed acquafortista James Mac Neill Whistler (1834-1903), il quale, mercè il suo carattere, fatto di pertinacia di ardimento e d'ironico sangue-freddo, seppe debellare le più accanite ostilità di pubblici e di critici e riuscì ad imporre loro una sua particolare singolarissima maniera, insieme vaporosa e solida, fantastica e reale, che di lui, che, nei primi anni della gloriosa sua carriera, trascorsa quasi per intero in Europa, aveva subìto, come la maggior parte dei suoi compatrioti consacratisi all'arte, l'influenza di questo o quell'Inglese, di questo o quel Francese, fece un possente caposcuola, il quale esercitar doveva un largo dominio estetico sui suoi contemporanei e sulle generazioni che hanno seguìto la sua.

Colorista raffinato e sapientissimo, Whistler si sforzava di ridurre ogni figura od ogni scena che doveva venire riprodotta sulla tela dal suo pennello al minor numero possibile di tinte, assai spesso a due e talvolta anche ad una soltanto, che graduava poi ed armonizzava prestigiosamente, in modo che il suo quadro procurasse agli occhi già educati ai delicati accordi cromatici la più gradevole intensa e squisita delle voluttà ottiche.

Egli medesimo soleva definirsi un sinfonista del colore ed ai suoi quadri, sia ritratti sia paesaggi, amava dare sottotitoli musico-pittorici, come ad esempio *Armonia in grigio e rosa*, *Variazioni in violetto e grigio* o *Notturno in azzurro ed oro*, destinati a precisare in cosa consistesse la maggiore sua aspirazione in arte e che giustificavano l'ingegnosa similitudine del Duret: « Alcuni quadri del Whistler fanno ripensare a « quei brani della musica wagneriana, in cui il suono armonico, separato da ogni di- « segno melodico e da ogni cadenza accentuata, rimane una specie di astrazione e non « dà che un'impressione musicale indefinita ».

Assai spiacevole è che di questo seducentissimo fra i rinnovatori dell'arte contemporanea non si sia potuto ottenere a Roma, come pure si sperava, tutto un gruppo di opere di pittura e d'incisione, che ne facesse comprendere ed apprezzare appieno la rara eccellenza di concezione e di fattura.

In ogni modo, la piccola ma deliziosa veduta di Piazza San Marco a Venezia ci dà campo d'intuire se non di renderci completamente conto dell'arte sua sottile nell'evocare sia un paesaggio sia un cantuccio di città nell'incanto di un'ora di luminosa monocromia,

quasi con nulla in apparenza, ciò che formava l'indignazione del minuzioso e dottrinario Ruskin, ma con un intimo e profondo senso del colore e con una sicura scienza dei valori da vero grande artista, mentre il ritratto del celebre violinista spagnolo Don Pablo Sarasate ci rivela che egli, d'altra parte, possedeva il dono, non certo meno prezioso, d'infondere, pure tenendosi lontano da ogni pratica tradizionale, un'intensa vita espressiva nella fisonomia e nella posa delle persone da lui raffigurate sulla tela.

È la pittura di figura che gli Americani del Nord prediligono ed è nel ritratto che sopra tutto eccellono. Infatti, oltre al Whistler, troviamo, nel padiglione degli Stati Uniti, tutta una schiera di ritrattisti di magistrale disinvoltura di tecnica e d'impressionante efficacia rappresentativa.

John Sargent, che, nato a Firenze nel 1856 da genitori americani, perfezionatosi nella pittura a Parigi sotto la guida di Carolus Duran e stabilitosi già da varii lustri a Londra, si considera a metà inglese, tanto da esporre anche nel padiglione della Gran Brettagna, e, insieme con lui, William T. Dannat sono i due ritrattisti le cui tele il visitatore cerca prima d'ogni altra, sia per la larga riputazione che entrambi da tempo godono in Europa, sia per la formidabile virtuosità, non esente a volte da manierismo, che sfoggiano i loro pennelli. Tale virtuosità si afferma magistrale sopra tutto nella giovanile e leggiadra mezza-figura di *Madame Gautreau*, che, se è una delle opere di antica data del Sargent, poichè rimonta al 1885, è anche una delle sue più completamente riuscite. Un esame meno frettoloso servirà però a rivelargli che tanto William M. Chase quanto Cecilia Beaux, dotati di pregi meno appariscenti ma più spontanei più schietti e forse più sostanziosi, sono da considerarsi loro emuli degnissimi.

Meritevoli di essere presi in seria considerazione sono altresì Abbott H. Thayer, con la sua *Giovane donna*; Frank W. Benson e George de Forest Brush, coi due bei gruppi *Le sorelle* e *Madre e figlio*; Robert Mac Cameron, col vigoroso ed espressivo *Ritratto del Presidente Taft*, ed Ernest L. Blumenschein, con un altro ritratto, in cui è posto assai bene in evidenza il caratteristico aspetto istrionico di un vecchio attore tedesco.

Possedendo più qualità di visione e di rievocazione del vero e di accorta e spesso spavalda bravura tecnica che qualità di concettosa ideazione e di calcolata e sapiente composizione, gli odierni pittori americani del Nord riescono quasi sempre mediocri quando tentano l'allegoria le imagini sacre o le decorative scene fantastiche. Basta per convincersene guardare l'angiolo alato e coronato di un'aurea ghirlanda di alloro del già citato Abbott H. Thayer, la simbolica figura della *Fortuna* di Elihu Vedder, la *Madonna col figlio* di John La Farge o *L'Uomo e la Scienza* di Violet Oakley. Si tratta, almeno pei tre primi, di artisti di lunga esperienza, di non comune valentìa e che godono

grande e non certo immeritata fama non soltanto in patria ma anche all'estero, eppure se in queste loro opere non manca una certa abilità formale, quello che manca evidentemente è il soffio di trasfiguratrice nobiltà poetica od il movimentato impeto drammatico che ritroviamo quasi sempre nelle ampie composizioni murali di un Maurice Denis o di un Ferdinand Hodler, di un Gustav Klimt o di un Aristide Sartorio, per citare quattro artisti dell'ora attuale d'indole e di tendenze affatto diverse l'uno dall'altro.

La soavità suggestiva della poesia la si ritrova qualche volta nel padiglione americano in quadri di pensosa sentimentalità, come, ad esempio, in quello di linea così elegante e di così raffinata armonia di colore che John W. Alexander ha intitolato *Ricordi* e che ci presenta due figure giovanili di donne dai volti melanconici, le quali, sdraiate in piena campagna sotto un cielo nuvoloso, cercano di dimenticare il presente, ripensando, con le palpebre abbassate, ad eventi trascorsi ed a persone lontane o scomparse per sempre.

È, però, sopra tutto nel rievocare le scene della vita, che, raccolta e serena, si svolge fra le pareti domestiche o della vita clamorosa all'aperto che fannosi ammirare, per amabile grazia di figurazione o per gioconda vivacità di composizione, varii altri pittori americani, di cui più d'uno avevamo già avuto agio di apprezzare nelle Biennali veneziane del 1897 e del 1899 e nella mostra di Parigi del 1900. Ricorderò, fra essi, Gari Melchers, Edmund C. Tarbell e James R. Hopkins, con tre quadri luminosi ed oltremodo gradevoli d'intimità familiare, *Salottino di lavoro*, *Fanciulle che leggono* e *Dietro la persiana*, e poi, con gruppi di bagnanti sulla spiaggia, di villeggianti in giardino e di ballerine sul palcoscenico, George Bellows, Childe Hassam, W. Glakens, Lawton Parker ed Everett Shinn, pittori quasi tutti in ancora giovane età ed animati da spiriti novatori, che compiaccionsi nel ricercare e nel fermare sulla tela, con vivace tavolozza, i più svariati effetti luminosi e sui quali, così come Robert Henri e George Luks, di cui ci sono qui a Roma due vezzose e tipiche figure di fanciulle, imperiosa addimostrasi molto di sovente l'influenza dei primi Impressionisti francesi e dei loro seguaci.

A questa ultima schiera di riproduttori di quanto di piacevolmente e di elegantemente pittoresco presenta ai nostri occhi la giornaliera esistenza moderna delle classi signorili appartengono eziandio Frederick Carl Frieseke e Richard Emile Miller, che già da alcuni anni soggiornano a Parigi, dove anzi io credo che siansi iniziati all'arte e che per la ripetuta loro partecipazione alle periodiche mostre di Venezia sono divenuti gradite ed apprezzate conoscenze del pubblico italiano.

Delicate gamme di tinte tenere e giuochi di luce fra i rami fioriti ed i fogliami verdi, nonchè sulle leggiere vesti e le fresche carni muliebri, formano il principal soggetto e la maggiore attrattiva delle due tele del Frieseke, *Finestra aperta* ed *In un giardino*, mentre le due del Miller, *Donna col ventaglio* e *Nell'ombra*, se posseggono minore brio luminoso e minore vaghezza cromatica, si raccomandano in compenso per

più sicura fermezza di disegno e per una fattura più misurata nel complesso e più elaborata nei particolari.

Prima di chiudere questa rapida enumerazione dei più reputati e dei più interessanti fra i pittori americani di figura presentatisi quest'anno a Roma, sento il dovere di fare i nomi di Edwin A. Abbey, celebre sopra tutto come commentatore grafico delle tragedie e delle commedie di Shakespeare e che è morto poco dopo l'apertura dell'esposizione di Valle Giulia, e di Mary Cassatt, delicata pittrice dell'infanzia e della maternità, che, insieme con Berthe Morisot ed Eva Gonzales, ha degnamente rappresentato l'elemento femminile nelle gloriose lotte del gruppo degl'Impressionisti francesi contro l'arte ufficiale ed accademicamente convenzionale.

Peccato che ambedue siano rappresentati poco significativamente come pittori e, ciò che è anche peggio, non abbiano nulla nella sezione del Bianco e nero, in cui un posto d'onore avrebbe dovuto essere riservato tanto agli schizzi a penna del primo quanto alle acqueforti della seconda.

Assai meno numerosi dei figuristi sono, nel padiglione degli Stati Uniti, i paesisti, ma le due magistrali marine di Alexander Harrison e di Frederick J. Waugh sono tali da onorare qualsiasi mostra d'arte ed opere di pregio non comune per efficacia evocativa si rivelano all'attento osservatore così le scene di aperta campagna di boschi e di colline come le scene di mare di W. Granville Smith, di Winslow Homer, di Lionel Walden, di Henry W. Ranger, di W. L. Lathrop e di Ben Foster, mentre uno speciale interesse ci attira verso le caratteristiche vedute delle strade delle piazze e dei parchi di New-York, dipinte, con agile ed elegante pennello, da Paul Cornoyer e da Colin Campbell Cooper.

La statuaria, nel padiglione degli Stati Uniti, c'interessa di gran lunga meno della pittura, ma è innegabile che Augustus St. Gaudens, morto da poco e che va considerato, almeno fin'adesso, come il maggiore degli scultori americani, possedeva un fervore di fantasia, una nobiltà di concezione ed una robustezza di plastica, che impongono la stima e più di una volta l'ammirazione a colui che esamini l'abbastanza numerosa collezione di bozzetti di monumenti, di ritratti, di medaglie e di targhette che lo rappresentano qui a Roma, come è con vero diletto estetico che lo sguardo si posa ed analizza i piccoli bronzi, pieni di vita, di quell'acuto osservatore delle forme, delle pose e dei movimenti delle bestie che è Paul W. Bartlett, il noto autore del bel monumento al Generale Lafayette che figura in uno dei cortili del Palazzo del Louvre a Parigi, e poi ancora sulla vigorosa ed espressiva testa in bronzo di Andrew O'Connor, se pure riesce a scoprirla in mezzo alla folla di statue d'ispirazione convenzionale e di esecuzione mediocre, che da ogni parte la circondano.

Una visita minuta e particolareggiata meritano invece le varie salette della sezione

in cui sono radunate le opere pazienti e ponderate degli incisori su metallo o su legno e quelle degl'illustratori ad acquerello od a penna di libri e di riviste, rese troppo spesso dalle tiranniche esigenze del pubblico e degli editori, che non possono o non vogliono aspettare, affrettate e fugaci, ma alle quali questo stesso difetto attribuisce talvolta un savoroso gusto di originale spontaneità.

Troppi nomi degni di menzione, fra cui varii già citati per pregevoli opere di pittura ed altri che sono giunti fino in Europa a pie' di bizzarri cartelloni e di leggiadre copertine, vi sono in questa sezione, che è l'unica in cui appare un abbastanza tipico carattere americano, perchè io possa metterli l'uno dopo l'altro, senza timore di stancare i miei cortesi lettori con siffatto lungo elenco, anche se commentato da brevi osservazioni sulle opere presentate da ogni singolo artista.

Mi limiterò adunque a segnalare soltanto quei due delicati e minuziosi cultori dell'incisione di riproduzione che sono Henry Wolf e Timothy Cole, l'elegante e piacevole incisore su legno a colori, di nipponica visione impressionistica, che è Bror J. Ollsson Nordfeldt ed infine quattro acquafortisti, Joseph Pennell, Charles F. W. Mielatz, John Sloan ed Herman A. Webster, di cui l'ultimo ama di riprodurre sulla lastra di rame, con l'abile punta incisoria, alcuni degli aspetti più caratteristici di Parigi e di Marsiglia, mentre gli altri tre, con una rara perizia di tecnica e con un'efficacia di rievocazione che appaiono sopra tutto eccellenti e specialmente originali nel Pennell, preferiscono riprodurre aspetti scene e tipi di New-York e della sua vita turbinosa.

XXIV.

ARTISTI SVIZZERI GRECI ARMENI E BALCANICI.

SE la Svizzera spesso volentieri e, in linea di fatto, perfettamente a ragione si proclama orgogliosa di avere dati i natali a Vincenzo Vela e ad Arnold Böcklin, a due cioè di coloro che occupano un posto d'onore nella storia delle belle arti della seconda metà del secolo decimonono, non è però riuscita, malgrado le proteste le recriminazioni e le rampogne di alcuni dei suoi scrittori, ad impedire che per aspirazioni per tendenze per consuetudini di vita ed anche per influenza esercitata intorno e dopo di loro, il primo venisse considerato uno scultore italiano ed il secondo un pittore alemanno.

Lo stesso le era accaduto, nel primo cinquantennio dell'Ottocento, per James Pradier, autore della bella e nobile statua dell'Alsazia nella Piazza della Concordia di Parigi, e per Léopold Robert, i cui quadri più importanti figurano al Museo del Louvre nella sala della pittura francese, e lo stesso le accade attualmente per l'impariginato disegnatore Steinlein, per Pietro Chiesa, che da varii anni già suole esporre cogli Italiani, e per Luigi Rossi, che, anche nel bel paesaggio con arcobaleno da cui si fa rappresentare qui a Roma nella sezione elvetica, rivela, con innegabile evidenza, quanto immediata e profonda sia l'influenza, che, come sul Chiesa, ha esercitato su lui la grassa e solida pittura lombarda.

Stretta fra tre importanti nazioni, in cui l'arte dei colori e delle forme plastiche, come quella della parola scritta, hanno antiche e gloriose tradizioni, quali sono la Francia la Germania e l'Italia, di cui le sue popolazioni, a seconda dei varii cantoni che abitano, parlano la lingua e con cui da interessi materiali e morali sono persuase a tenersi di continuo in contatto, la Svizzera non può evitare che tanto i suoi pittori ed i suoi scultori quanto i suoi scrittori siano quasi incoscientemente trascinati nell'orbita delle belle arti e della letteratura dell'uno o dell'altro dei tre paesi finitimi.

D'altra parte, se il carattere spiccatamente pittoresco del paesaggio alpestre della Svizzera, che ne forma per tanta parte la fortuna economica, darebbe a supporre che sia destinato ad infondere una peculiare vena d'originalità nelle opere degli artisti el-

vetici, i fatti paiono essersi, almeno fin'adesso, compiaciuti a smentire una tale pure così probabile ipotesi.

Le alte montagne coronate di ghiacciai, le verdi e fresche vallate, i limpidi laghi rispecchianti il cielo, le cascate spumeggianti e le rustiche e leggiadre casette in legno, che costituiscono la singolare bellezza di quella regione, richiamandovi, con compiacenza grande ed immenso vantaggio degli albergatori, i turisti di ogni parte del mondo, non sembra che siano riuscite ancora a penetrare nel più profondo dell'anima dei pittori svizzeri e ad accenderla di comunicativo entusiasmo naturalistico. Infatti anche i più apprezzati tra essi, come un Alexandre Calame, vissuto dal 1810 al 1864, od un Auguste Baud-Bovy, nato nel 1848 e morto nel 1899, le hanno contemplate con sguardo placido e le hanno ritratte quasi sempre con mano abilissima ma di una freddezza oltremodo compassata. Non c'è quindi punto da sorprendersi se, dinanzi ai loro quadri migliori, riusciamo assai poco ad interessarci ed a commuoverci, riservando tutta la nostra ammirazione pel grande Italiano che seppe davvero comprendere ed amare la poesia austera dell'alta montagna, per Giovanni Segantini.

Bisogna però pure riconoscere, ad onore del vero, che, fra i molti che seguono le lezioni e l'esempio di questa o quella scuola francese tedesca od italiana, trovansi, nella sezione svizzera, due artisti di non comune valentìa e di robusta originalità che posseggono una fisonomia estetica di spiccato e tipico carattere elvetico e che quindi non solo pei pregi intrinseci della loro pittura, ma anche sotto quest'aspetto meritano di essere presi in particolar considerazione e di essere studiati nelle loro opere. Essi sono Ferdinand Hodler e Max Burri.

Il primo, che, essendo nato a Berna nel 1853, trovasi adesso nella piena maturità del forte e personale suo talento, è un cerebrale che alterna la sua attività di pittore fra le rievocazioni storiche dei suoi grandi affreschi decorativi e le composizioni allegoriche dei suoi quadri ad olio.

Studioso dei pittori antichi ed in ispecie di Giotto, di cui ama riprodurre, nelle opere proprie, l'intensità espressiva dei volti, e di Mantegna, di cui invece compiacesi riprodurre le asciutte durezze di segno e la colorazione giallo-verdognola nel tratteggio degl'ignudi corpi umani, egli non ignora e non disdegna le ricerche dei moderni veristi del pennello, chè anzi più di una volta, in qualche particolare rudemente realistico ed in qualche larga pennellata di una sua tela, può scoprirsi l'influenza diretta di Gustave Courbet.

Egli non è sconosciuto al pubblico italiano, chè due quadri fra i suoi più caratteristici, *La Notte* ed *Anime deluse*, venuti a Venezia nel 1899, richiamarono l'attenzione dei critici e degli amatori d'arte e, se suscitarono fra essi più di una vivace discussione in contradditorio, li fecero accorti che si trovavano al cospetto dell'opera di

personale originalità di un artista atto ad ideare le più suggestive concezioni simboliche ed a dar loro, con sicuro magistero di tecnica, persuasiva forma plastica. Meno significative certo come ideazione, ma non meno interessanti come fattura, ci appaiono le due opere che l'Hodler ha mandate a Roma, delle quali il *Taglialegna* ci colpisce per la straordinaria efficacia con cui è disegnato il corpo di un boscaiuolo in un movimento di energico sforzo muscolare, mentre nella *Ritirata dopo Melegnano* dobbiamo ammirare la sapiente abilità della complessiva composizione e la espressiva nobiltà d'ogni singola figura.

Molto diverso ci si presenta, in *Pettegolezzi del villaggio*, *I vecchi* e *Gita in vapore*, Max Burri. Egli, oltre che per gioconda ed un po' accesa vivacità di tavolozza ed oltre che per luminosità e trasparenza d'atmosfera nelle vedute campestri da lui evocate attraverso un sistema alquanto bizzarro ma all'occhio non isgradevole di larga stilizzazione del paesaggio, vale per acute e precise qualità di osservatore del vero, che crede di non dovere trascurare nessuno dei particolari anche più minuti della persona fisica, del vestito e della posa dei rusticani abitatori dei villaggi del suo cantone che egli si diletta di mettere in iscena nei suoi quadri, accentuandone più di una volta in modo tale l'evidenza rappresentativa da far temere che stia lì lì per scivolare nella caricatura, senza pure cadervi mai.

Se l' Hodler ed il Burri sono, senza dubbio, gli artisti più tipici e più significativi nella sezione svizzera, ve ne sono varii altri degni di simpatica menzione. Ricorderò così, fra i pittori, Édouard Vallet, con una specie di pannello decorativo, intitolato *Canzone materna*, di amabile ispirazione e di delicata ed armoniosa gamma cromatica; Louise Breslau, con una figura di *Ragazza che lavora ad un pizzo* di esperta e disinvolta fattura; Cuno Amiet, che, nel disegno sommario e nella colorazione un po' acre del suo ritratto muliebre e dei suoi gracili nudi infantili, rivela l' influenza, del resto assai bene assimilata, di qualcuno dei pittori francesi del gruppo postimpressionista; Eduardo Berta, con due freschi paesaggi, l'uno primaverile e l'altro autunnale; Eugène Burnand, con uno dei soliti suoi quadri di soggetto biblico; Charles Giron, con due pregevoli ritratti; Martha Stettler, con una scenetta assai graziosa di parco, popolata di bambini; Armand Cacheux, con uno studio di nudo femminile in riva ad un lago, illuminato dal tramonto; Luigi Rossi, con un paesaggio di equilibrata ed efficace visione del vero, di cui ho già fatto parola poco innanzi; Giovanni Giacometti, con due coppie di cavalli, attaccate ad un carro e ferme al sole, e Carlos Schwab, il poetico illustratore di *Un rêve* di Zola, con un quadro di simbolica fantasia, che non può considerarsi di sicuro come uno dei suoi migliori.

Fra gli scultori, basterà segnalare, con opere di scarsa originalità ma eseguite con una certa disinvolta e sicura perizia plastica, Erwin Bucher, Ed. M. Landor e Rodde Niederhaeusern; fra i cultori della glittica, Hans Frei, con alcune medaglie e targhette

in bronzo, foggiate con non comune efficacia di rilievo, ed infine, fra i cultori del Bianco e nero, Oscar Troedle, con una vigorosa testa di *Contadino*, incisa con larghezza di tratteggio nel legno, ed Albert Welti, con tre fantasiose acqueforti, *Tregenda di streghe*, *Il viaggio nel XX° secolo* ed *Il porto del matrimonio*.

La Turchia non essendo intervenuta ufficialmente all' Esposizione di Roma, in cui, a dire il vero, avrebbe avuto ben poco da mostrare, non è rappresentata che da un solo artista, l'acquafortista armeno Edgar Chahine, il quale, in una delle sale internazionali, presenta una dozzina di bellissime incisioni, degne in tutto e per tutto di riconfermargli le simpatie e le ammirazioni sapute procurarsi in Italia già da parecchi anni.

Il merito saliente dello Chahine e di cui da critici francesi ed italiani gli è stata data a buon diritto viva lode, è la sua intelligente e mai superficiale versatilità. Così, nella tecnica, egli non si serve di un solo processo incisorio ma li adopera tutti, punta-a-secco, acquaforte, acquatinta, grana-libera, vernice-molle, stampa a colori ecc., alternandoli, a seconda che creda più opportuno di giovarsi dell'uno o dell'altro, sposandoli e modificandoli secondo le differenti esigenze del proprio lavoro, pure di ottenere ora il sottile tratteggio ed ora i bei neri vellutati, ora i morbidi viluppi argentini ed ora le opposizioni recise vigorose e talora violenti dei bianchi coi neri. E, in quanto poi alla scelta dei soggetti, egli non si rincantuccia, come molti comodamente fanno, in un unico genere e non si limita ad un solo aspetto della realtà, ma mostrasi disposto ad interessarsi ad ogni forma dell'esistenza umana, giudicando che nessuna sia indegna di occupare la sua attenzione e la sua attività di artista.

Ecco perchè, quale che sia stato il successo lusinghiero da lui ottenuto ad ogni nuova tappa della sua carriera di rievocatore della vita delle grandi città dei giorni nostri, egli non si è arrestato mai nel suo cammino ed è così che, dopo essere stato il dipintore dei vagabondi e dei miserabili del marciapiede parigino, è stato quello delle dame dell'alta società delle donnine allegre e dei comici, dopo essere stato il ritrattista di letterati celebri di ricchi collezionisti d'arte e di vezzose fanciulle, si è fatto l'osservatore attento ed acuto ed il riproduttore fedele sulla lastra d'acciaio dei carrettieri e dei muratori dei cantieri di costruzione, nonchè dei lottatori dei prestigiatori e dei saltimbanchi, intorno a cui, curiosa e ciarliera, si accalca la folla delle fiere popolari.

Se a Roma è mancato l'intervento della Turchia, si è invece avuto quello della Bulgaria e della Grecia, che occupano ciascuna una piccola sala, le quali per altro sembrano fatte per persuaderci che in entrambe queste nazioni le imperiose preoccupazioni di ordine politico ed economico impediscono finora che l'arte trovi il terreno propizio per una fioritura brillante.

L'osservatore benevolo potrà, in ogni modo, notare, nella sala bulgara, fra le pa-

recchie inabili o banali imitazioni dei pittori francesi tedeschi od italiani di venti o cinquant'anni fa, una veduta del *Ponte dei leoni a Sofia* di Nicolas Petroff ed un effetto di tramonto di Stéphan Ivanoff, non privi di una certa efficacia rappresentativa, nonchè due targhette in bronzo, *Le principesse bulgare*, di Andrey Nicoloff e, nella sala greca, una *Capraia* di Nicolas Othonaios ed un gaio quadro di genere di Giorgio Jacobidès. Ma, fra le opere venute a Roma da Atene, se ne può scoprire una che merita davvero di richiamare l'attenzione dei critici e dei buongustai ed è una savorosa e robusta natura morta di quel Nicolas Gysis, spentosi nel 1902, non ancora sessantenne, a Monaco di Baviera, dove aveva formata la sua riputazione e dove aveva trascorsa gran parte della sua esistenza. Egli è l'unico artista di cui l'odierna arte ellenica possa con ragione menare vanto, così come Nicola Grigoresco, morto anche lui da varii anni e di cui nel padiglione rumeno della mostra medievale di Castel Sant'Angelo trovasi una piccola eletta collezione di quadri, che avrebbe invero trovato sede più adatta in quella di Valle Giulia, deve, senza possibile contrasto, considerarsi il più vario il più originale ed il più tipico dei pittori balcanici.

Dei piccoli ma irrequieti turbolenti ed ambiziosissimi Stati Balcanici, ve ne è stato però uno, e precisamente la Serbia, che ha avuto l'orgogliosa audacia di costruire a Valle Giulia tutto un padiglione per accogliervi le opere dei suoi artisti, audacia, del resto, giustificata dal vivo successo ottenuto ed alla quale va anzi data lode sincera, perchè ha giovato a mettere in piena luce l'opera vigorosa ed oltremodo caratteristica e suggestiva d'Ivan Mestrovic, uno scultore non ancora trentenne, nato in Dalmazia di stirpe serba, del quale non certo a torto si può dire che, con la sua arte, ci procura *un frisson nouveau*, così come Victor Hugo ebbe a dire del giovane Baudelaire.

Figlio di pastori e dedicatosi, durante gli anni della puerizia e dell'adolescenza, egli medesimo alla pastorizia, la generosità di un protettore intelligente dettegli la possibilità d'iniziarsi ai principii ed alla pratica di quell'arte plastica verso cui si era sentito spingere da un istintivo trasporto, manifestatosi, a bella prima, con l'intagliare a rabeschi e figure il legno dei bastoni e delle conocchie.

Dopo aver seguito i corsi dell' Accademia di Vienna ed avere condiviso le tendenze e le simpatie di parte della gioventù artistica austriaca verso le forme austere dell'arte arcaica, egli si recò a Parigi e, mentre preparava le prime statue ed i primi bassirilievi da esporre in mostre francesi od austriache, incominciò ad accarezzare nella sua mente il progetto di un vasto tempio, ricco di scolture, che fosse destinato a commemorare la famosa sanguinosissima battaglia di Kossovo e ad onorare il leggendario Marko Kraljevic, le cui gesta eroiche sono magnificate enfaticamente da quei canti popolari, che avevano fatto così spesso e così a lungo sognare la sua fantasia infantile, mentre guidava al pascolo le paterne greggi di capre e di agnelli.

Magnifico progetto, in cui l'arte, pure nulla rinunziando della sua particolare es-

senza, si sposa al più puro e nobile patriottismo, perchè il Tempio di Kossovo, ricordando ai Serbi le gloriose sconfitte del passato ed il valore sfortunato degli avi, dovrà tenere acceso nei loro spiriti l'odio tenace contro il nemico secolare e l'oppressore spietato e tirannico della loro razza, preparandoli alle future gloriose vittorie. Magnifico progetto, per attuare il quale, egli, pure riservandosi, col giusto diritto dell'ideatore, la parte principale, ha chiesto la collaborazione di altri suoi compatrioti, pittori scultori ed architetti, ed ha eseguito, con febbrile attività, nel breve periodo di un triennio, tutto un popolo di statue di originalissima ed energica individualità di visione e di fattura, che sono poi quelle che costituiscono l' eccezionale attrattiva estetica del padiglione della Serbia.

Guerrieri nerboruti ed accigliati, vedove derelitte e doloranti, cantori dall'estro improvviso acceso di caldo amor patrio, cariatidi a metà nude e profondamente tristi sotto il peso della fatalità, sfingi affissanti verso l'avvenire il loro freddo sguardo, pregno di mistero: ecco le statue concepite pel suo tempio dal giovane artista dalmata. Sono figure epiche o simboliche, immerse tutte in una spirituale atmosfera leggendaria, che attribuisce loro un carattere sovrumano e spesso ieratico e, poichè esse, secondo il nobile proposito del loro autore, debbono, ritornando all'antica e solenne missione della statuaria, accordarsi armoniosamente con l'architettura, era naturale che il Mestrovic cercasse i suoi modelli in quell'arcaismo stilizzato degli scultori assiri egizii o dell'Ellenia primitiva, verso cui eransi rivolte le vaghe aspirazioni e le fervide ammirazioni sue e dei suoi compagni di studii, quasi in odio a quanto s'insegnava loro ad ammirare e ad imitare dai professori dell'Accademia di belle arti di Vienna.

Colui, però, che raffronti qualcuna delle statue arcaizzanti del padiglione austriaco con quelle del Mestrovic, scopre ben presto che, mentre anche nelle più pregevoli fra le prime traspare sempre qualche po' d'artificio dilettantistico, invece in quasi tutte quelle dello scultore dalmata palpita una particolare vita drammatica e, come tale, intensamente moderna. Ho detto in quasi tutte e non già in tutte, perchè bisogna riconoscere che talvolta, sebbene assai di rado, la troppo fedele riproduzione di vecchie forme plastiche paralizza anche in lui l'ispirazione ringiovanitrice.

Il dramma appare così nel cruccio indomabile che affossa le occhiaie e stira i volti dal severo profilo della doppia schiera di cariatidi, posta di fronte l'una all'altra, come nel bisogno di vendetta e nella sete di sangue che stringono le mascelle e corrugano le fronti e le sopracciglia dei guerrieri dal cipiglio barbaricamente feroce, come nello spasimo che agita i corpi giovanili delle vedove, le quali ne disvelano, quasi in ubbidienza ad un qualche rito religioso, a tutti gli occhi l'ascosa bellezza, diventata inutile, poichè un rigido infrangibile dovere di fedeltà al marito ucciso in guerra vieta loro, d'ora innanzi, ogni voluttuoso fremito d'amore ed ogni sacra doglia di maternità.

E ciascuna di queste figure, suscitate dal prestigio dell'arte nella materia non più

muta, perchè, assumendo forma plastica, ha acquistato di colpo una mirabile eloquenza, si accorda con tutte le altre e in qualche modo le completa, così come le varie strofe di un poema o le successive scene di una tragedia, per produrre una complessiva impressione di esaltazione estetica. Era ciò che si era proposto Ivan Mestrovic e bisogna riconoscere, pure facendo qualche riserva su questo o quel particolare, che d'altronde potrà venire ripreso e corretto dall'autore, che egli ha saputo mirabilmente ottenerlo nella grandiosa sua opera, per quanto essa si presenti tuttavia frammentaria ed incompleta.

Scendendo dall'impressione totale dell'opera all'osservazione delle singole parti, — nonchè a quella di alcune opere, come ad esempio i così efficaci e nobili ritratti del padre e della madre dell'artista o lo studio d'un nudo di donna vecchia veristicamente analitico, le quali nulla a dire il vero hanno che fare col Tempio di Kossovo, in mezzo ai cui frammenti sono esposte, — non possiamo non rilevare che il Mestrovic, se ha creduto di doversi ispirare, pure interpetrandola con visione affatto individuale, alla scoltura arcaica, ha chiesto però spesso e volentieri il consiglio e l'esempio a due grandi maestri, l'uno antico e l'altro moderno, dell'arte scultoria, a Michelangelo ed a Rodin.

Dell'autore della *Cappella dei Medici* egli ha accolto come inflessibile legge della sua tecnica il sapiente ammonimento che « cavar bisogna la statua dal blocco » ed assai bene se ne è trovato, perchè ad essa egli deve la stupenda armonia di quell'ignuda figura muliebre in marmo, intitolata *Ricordanza,* di così ben calcolato ed ammaliante ritmo plastico, che ne fa non soltanto l'opera sua più perfetta, ma anche una delle non numerose opere davvero eccellenti che abbia prodotto la statuaria europea nell'ultimo decennio.

In quanto all'autore della *Porta dell'Inferno*, l'influenza sul Mestrovic se ne svela non soltanto nella morbidezza vibrante di vita dei suoi nudi femminili e nell'audacia realistica di alcuni atteggiamenti, ma anche e sopra tutto in quel frequente sacrificio che egli fa ora di un braccio ed ora di un piede delle sue figure all'euritmica necessità dell'avvolgente complessiva linea plastica.

Per quanto la possente individualità estetica di Ivan Mestrovic non possa che sminuire grandemente l'interesse che, senza così pericolosa ed assorbente vicinanza, susciterebbero nei visitatori gli artisti che espongono insieme con lui, un dovere di onestà e di giustizia critica m'impone di fare, accanto al suo, qualche altro nome di artista serbo.

Menzionerò quindi, fra i pittori, per sette pannelli di spiccato carattere decorativo che, con largo tratteggio e vivace colorazione, rappresentano episodii dell'esistenza avventurosa di quel Marko Kraljevic che è, come ho già detto innanzi, il più tipico degli eroi leggendarii del popolo serbo, Tomislaw Krizman, Ljuba Babic e sopra tutto Mirko

Racki, il quale riafferma, con maggiore fermezza di segno, abilità di composizione e concettosità d'invenzione, il fervore della sua fantasia in ventiquattro disegni a colori per illustrare la *Divina Commedia*, e poi ancora Marko Murat, che, pure dimostrandosi per solito troppo incerto fra il nuovo ed il vecchio, ha dipinto qualche ritratto non privo di merito e Peter Pocek, che, accanto ad un troppo vasto e meno che mediocre quadro di genere, *Le guzle*, ha presentato qualche buon paesaggio.

Fra gli scultori, non ricorderò che Ruza Mestrovic, con un busto maschile modellato con disinvolta efficacia, e Toma Rosandic, che, in una figura femminile di una assai delicata grazia di posa raccolta e pudica, è riuscito ad abilmente superare le enormi difficoltà che presenta il volere riprodurre nel marmo il nudo, sia anche di ancora fresca e leggiadra giovinezza, di una donna incinta.

XXV.

GLI ARTISTI ITALIANI.

MANCANDO purtroppo alla mostra di Valle Giulia tanto il Michetti, che tienesi da circa un decennio sdegnosamente in disparte, quanto il Sartorio, tutto preso dal formidabile impegno di portare a compimento in meno di due anni il grandioso fregio decorativo per la nuova aula della Camera dei deputati, ed il Previati, che la conquista dei pubblici d'oltralpe e d'oltremare hanno distolto per un po' di tempo dal mantenersi in istretto contatto col pubblico italiano, sono Antonio Mancini ed Ettore Tito, i quali fra coloro di cui si può a buon diritto affermare che abbiano raggiunto la piena maturità del loro talento artistico, vi rappresentano, nella forma più interessante e nel modo più degno, l'odierna pittura italiana di figura.

Il primo, oltre al savoroso abbozzo di un nudo femminile, che risale a circa una ventina di anni fa, espone sette figure, grandi al vero, di uomini e donne, in costumi e pose alquanto teatrali e che ci appaiono circondate e strette da ogni parte, a seconda di una sua consuetudine di composizione peccaminosamente ma volontariamente disordinata e farraginosa, da svolazzi di stoffe, da mazzi di fiori, da cumuli di tappeti di pelliccie di cristalli di porcellane e di mobili fastosi e dorati.

Se in queste tele, vecchie e nuove, del prestigioso pittore a cui Roma ha dato i natali ma che Napoli possiede il vanto di avere iniziato all'arte e di avergliene infuso l'amore, scopronsi, a primo colpo d'occhio, deficienze ed intemperanze di ordine tecnico, non vi mancano mai, in compenso, le eccezionali doti di colorista brillante e di evocatore evidente ed impressionante della realtà, che danno a tutto quanto egli ritrae, con pennello nervoso eppur disinvolto e sicuro, un accento sì speciale di spontaneità vigorosa ed ammaliante, che attinge più di una volta l'alto livello della genialità.

Si disputi quanto si voglia su ciò che d'insolito di bizzarro ed anche d'artificioso da una parte e di sprezzantemente negletto presenta la sua personalissima fattura pittorica; si trovi affatto inutile il doppio largo reticolato che egli, per un abbastanza lungo periodo di tempo, ha creduto di dover porre contemporaneamente sulla tela e dinanzi al modello per limitare, volta a volta, ad un dato rettangolo del quadro e del

vero il suo lavoro; si riprovi il sistema bislacco d'incastonare nella parte colorata pezzettini di vetro di stagnuolo o di madreperla per ottenere speciali richiami di luce; si deplori anche la quasi assoluta mancanza di ogni attrattiva di cerebralità e di sentimento nelle opere della sua tavolozza, ma non si potrà negare giammai il fascino grande che elevasi da qualunque cosa il Mancini dipinga e che, nella sua alquanto brutale sensualità cromatica, ne fanno un vero e difficilmente superabile giocondatore delle pupille.

In quanto al Tito, la grazia misurata e sapiente della composizione, la lieta e vivace piacevolezza degli accordi di colore, l'evidenza, talvolta perfino un po' troppo fotografica, con cui, su sfondi di mare e di montagna, sono evocate piccole figure isolate o gruppi di figure umane, accompagnate spesso da animali domestici, cavalli capre o cani, l'accorta fermezza, con cui sono stabiliti i valori e sono trattati gli effetti di luce e di ombra nei sei leggiadri quadri *L'aratro*, *Bagnanti*, *I miei bambini*, *Canalazzo*, *Nubi d'Alpe* ed *Altipiano d'Asiago*, riconfermano le preziose doti, che già tante altre volte abbiamo dovuto riconoscere in lui, di pittore spontaneo abile e disinvolto, il quale sa riuscire gradito alle più varie categorie di pubblico, senza mai cadere nella volgarità, e sa giovarsi delle ricerche e delle innovazioni degli artisti stranieri, pure serbando sempre schietti e spiccati i caratteri dell'indole italiana, anzi veneziana.

Per quante, però, siano le soddisfazioni morali e materiali che da una lunga serie d'anni gli procura ininterrottamente l'opera sua di sorridente e diretta seduzione, il Tito, di tratto in tratto, si sforza di uscire dal suo genere solito ed è così che, dopo essersi provato nel genere mitologico ed in quell'allegorico, ha tentato il genere sacro, con una tela di vaste dimensioni, esposta, a Roma, col titolo di *Redenzione*, insieme con le sei graziose ed amabili scenette da me poco innanzi enumerate.

Se in essa dobbiamo encomiare la bravura nel comporre nel pennelleggiare nel distribuire le masse nel disporre le luci e nell'accordare le tinte, in cui si rivela un virtuoso della tavolozza che ben conosce e molto ama i gloriosi maestri italiani dei secoli scorsi, invano, però, vi cercheremo l'intenso sentimento mistico che ci commuove dinanzi al dolorante *Cristo in croce* di Eugène Carrière od anche l'epica drammaticità che s'impadronisce della nostra mente ed a lungo la fa sognare dinanzi alla fosca scena notturna del *Cristo imbalsamato* di Domenico Morelli.

Meritevole di sentita lode è senza dubbio quel pittore, che, con nobile proposito, malgrado il successo che sicuro e lusinghiero sorride alla sua consueta produzione, tenta di esteticamente rinnovarsi, allargando il proprio orizzonte d'arte. Per ottenere però un risultato affatto vittorioso e per fare opera davvero interessante personale e sopra tutto vitale, egli non deve accontentarsi di ripetere, con dilettantistica abilità, nelle sue grandi linee nei suoi ingegnosi aggruppamenti e nei suoi usati ed abusati effetti, le figurazioni di tradizione più volte secolare, ma deve sforzarsi di ringiovanirle, infon-

dendovi qualcosa dello spirito dei tempi nostri. È ciò che, nei due quadri citati or ora, hanno voluto e saputo fare, benchè in maniera tanto differente, così il pittore francese come il pittore italiano ed è ciò che abbiamo il diritto di pretendere, se ancora una volta vorrà provarsi in quella che in altri tempi era proclamata la grande arte, da un artista dell' ingegno, della valentìa tecnica e della fermezza di propositi di Ettore Tito.

Fra i figuristi italiani di qualche lustro più giovani del Mancini e del Tito, cinque meritano, a parer mio, non tenendo conto di coloro che appartengono al gruppo dei ritrattisti e di cui farò in seguito parola, di essere presi in particolare considerazione per le opere esposte attualmente a Roma e sono Nomellini, Chiesa, Innocenti, Noci e Lionne.

Plinio Nomellini, che sovrasta di un bel po' tutti gli altri componenti della balda falange giovanile toscana, ha già da anni parecchi saputo conquistare, se pure non senza qualche incertezza e qualche contrasto, il benevolo interessamento e poi le sempre più vive simpatie degli intelligenti buongustai d'arte per un raro fervore d'immaginativa, per un'elaborata e benintesa audacia di tecnica e per una nobile grazia di composizione, unita ad un' assidua aspirazione di trasformarsi e di migliorarsi, che gli vieta di tenersi del tutto pago dell'opera da poco compiuta, anche se accolta, come più volte gli è accaduto, con favore grande dal pubblico e dalla critica, e lo sospinge di continuo a nuove ricerche ed a nuovi tentativi, pure non facendogli smarrire quasi mai le caratteristiche dell'individuale sua originalità estetica, in cui assai bene si alternano o si compenetrano le doti dell'osservatore del vero con le doti dell'evocatore fantasioso di simboli e di allegorie od il trasfiguratore in figurativa epica leggendaria degli eventi della storia. Le tele da lui esposte, *I covoni*, scena rusticana magnificata dagli abbacinanti bagliori del sole estivo, *La sorella minore*, leggiadro gruppo di fanciulli di tenera grazia familiare, e *Quarto*, episodio eroico dell'epopea garibaldina, sono di sicuro fra le migliori opere sue recenti e ci danno agio di studiare tre degli aspetti più tipici della sua interessante ed attraente personalità artistica.

Di Pietro Chiesa, più che un ritratto muliebre, del resto assai leggiadro, c'interessano le due gaie e luminose tele, *Mattino d'estate* e *Festa in famiglia*, perchè è in esse che, mettendo in iscena, con delicata grazia di composizione e con briosa vivacità di tavolozza, l'infanzia, l'arte di pensiero e di sentimento del pittore ticinese-lombardo sa, con la sua amabile e soave poesia, acquistarsi, ad un po' alla volta, i suffragi dei visitatori della sezione italiana.

Sorriso dal favore pubblico nelle successive sue tappe sul cammino dell'arte, Camillo Innocenti, dopo avere evocato, con agile piacevolezza di pennello, sulla tela i contadini dell'Agro Romano degli Abruzzi e della Sardegna, nei caratteristici e pittoreschi loro costumi, si è mutato di un tratto e ad intero vantaggio dello sviluppo della

sua personalità, checchè altri ne abbia affermato, in pittore della grazia muliebre e delle eleganze mondane, riuscendo a sfoggiarvi tutte le più squisite sue doti di osservatore del vero e di sapiente colorista, come lo attestano, qui a Roma, i quattro quadri *Sera d'estate*, *La quadriglia*, *Di notte al « Bois de Boulogne »* e specialmente *In ritardo*, che sopravvanza di gran lunga gli altri per complessivo equilibrio, per precisione di visione di ambiente, per spontaneità di posa delle figure ed anche perchè affatto esente da estranee influenze.

Chi abbia seguito, con attenzione e con interesse, lo svolgersi ed il perfezionarsi che, durante l'ultimo lustro, ha fatto l'arte dell'Innocenti, non può non avere rilevato con compiacimento come essa sia divenuta sempre più accorta misurata e graziosa sotto l'aspetto di quella che i Francesi sogliono chiamare la *mise en page* del quadro e sopra tutto più intensa armoniosa e raffinata sotto l'aspetto degli accordi di tinte e dei giuochi di luce.

Da lui però, pure lodandolo di non essersi lasciato addormentare o fuorviare dal successo e di avere saputo, senza fretta eccessiva e senza troppo rapidi sbalzi, rendere di anno in anno più efficace e di qualità più eletta la sua produzione pittorica, noi aspettiamo e desideriamo che faccia ancora un passo avanti e che, non accontentandosi più di arrestarsi alle apparenze, pure rappresentandole, come fa adesso, con eleganza oltremodo leggiadra, voglia e sappia delle donne e degli ambienti che da qualche tempo in qua compiacesi di raffigurare sulla tela, esprimere altresì, con penetrante efficacia, quel singolare senso che ne forma il carattere significativo e voglia e sappia farcene intravedere l'ascosa vita intima.

Garbato gradevole ed accorto evocatore della grazia femminile, sia che essa ci appaia nella giovanile formosità dei corpi nudi, sia nella complicata eleganza del moderno abbigliamento signorile, è l'altro pittore romano Arturo Noci, il quale, con tutta una serie di quadri esposti durante l'ultimo decennio a Roma a Venezia ed a Milano, ha più di una volta richiamato l'attenzione simpatizzante dei critici.

Stavolta, oltre a due pregevoli ritratti a carboncino, egli ha esposto un quadro abbastanza grande che è intitolato *Nella cabina* e che ci presenta due giovani e belle signore, l'una completamente ignuda e l'altra a metà svestita e col cappello piumato ad ampia falda ancora sulla testa. Nel ritrarre queste due figure grandi al vero, sotto il giuoco della luce solare, che penetra nell'angusto ambiente dall'alto di un'angusta finestretta e saltella e si distende sulla morbidezza rosea delle carni, sulla bianchezza ondeggiante delle lenzuola e sulla rigidità lignea degli spigoli di una seggiola, egli ha dimostrato di sapere applicare con singolare destrezza la tecnica divisionista, la quale, malgrado l'incontrastabile eccellenza di tanti quadri di Segantini, Previati, Morbelli e Pellizza, riesce tuttavia ostica a molti, rendendoli ingiustamente severi verso quest'opera del Noci, che io considero invece una delle sue più equilibrate e più gustose.

Costantemente e convintamente fedele al divisionismo, sdegnando l'incomprensione ed i sarcasmi della maggioranza dei confratelli d'arte dei critici e del pubblico, si conserva Enrico Lionne, nobile e pugnace tempra di artista, che, malgrado il quadro *I grassi ed i magri*, che lo rappresenta nella Galleria d'arte moderna di Roma e varii altri eseguiti nell'ultimo decennio e che valgono non meno di esso per spiccata originalità di osservazione del vero e per elaborata efficacia di fattura, non è tuttavia apprezzato quanto e come dovrebbe.

Delle tre novissime tele del Lionne, di soggetto assai diverso ma tutte trattate con eguale tecnica luminista, *Al Caffè-concerto*, *Ortensie* e *Fuori di Porta di San Giovanni*, quest'ultimo è di sicuro quello che meglio esprime e meglio ci fa comprendere le qualità peculiari alle sue ricerche ed alla sua visione d'arte.

Trattasi di una scena di popolaresca vita romana ed in essa non possiamo non ammirare, oltre la notazione oltremodo efficace del violento contrasto di luci e di ombre di un pomeriggio d'estate, tanto la composizione veristicamente movimentata del complesso quanto lo studio acuto e penetrante delle singole figure di uomini di donne e di bambini, tutte così caratteristiche, pure essendo così varie, le quali, nell'atteggiamento della persona e nell'espressione del volto, rivelano non solo la loro indole ma anche il sentimento e l'appetito, che, in quel posto di baldoria ed in quell'ora di allegra sensualità, li dominano.

Se Leonardo Bazzaro, col patetico episodio di pescatori chioggiotti del *Conforto invidiato*, Vincenzo Caprile, col *Mercato di Pasqua a Napoli* e l' *Autunno veneziano*, Umberto Coromaldi, con *L'ovile in campagna*, Vincenzo Migliaro, con *La marina delle Sirene*, Alessandro Battaglia, con *Le sorgenti*, ed Alfredo Protti, con *Modella* ed *Il palloncino*, non fanno che ripetere, sia anche con non comune grazia o vigoria di pennello, motivi pittorici già troppo sfruttati da essi medesimi pel passato; se Pio Joris, malgrado il brio della sua tavolozza, non riesce a nascondere l'artificio scenografico con cui è ideato ed eseguito il suo trittico di vecchie costumanze romanesche *Le dotate in San Pietro*, se Giuseppe Giusti fa opera di accorto e gradevole colorista ma non altro nella sua troppo convenzionale *Colombina* e se Antonio Piatti riesce a soddisfarci molto più nel suo paesaggio veneziano, *Canale della Giudecca*, che nell'*Olandesina*, la cui piacevolezza ci appare un po' leziosetta, possiamo, in compenso, non senza compiacimento, rilevare in varii giovani che sono ai loro primi passi nella carriera artistica o che per lo meno non hanno ancora superata la trentina, la preoccupazione più o meno cosciente e volontaria di far dire ai proprii quadri qualcosa di nuovo od almeno di farlo dire in maniera alquanto differente da come era stata detta da altri prima di loro.

È questo il caso tanto per Felice Casorati, con la ricerca di sottile penetrazione psicologica di *Persone*, quanto per Paride Pascucci, con l'assai riuscito ardimento mercè

cui, nel *Bacio dopo la processione*, ha posto in iscena, in pose di svariata instantaneità, una folla contadinesca nella sacrestia di una chiesa di villaggio; per Ferruccio Ferrazzi, con la nobiltà simbolica che ha voluto e saputo attribuire ad una semplice scena familiare illuminata del chiarore rossigno di una lucerna a petrolio; per Adolfo Mattielli, col lieve soffio di poesia che è riuscito ad infondere alle due figure ed al paesaggio della *Santità dell'ora*; per Enrico Belsito, con la sua originale scena di soggetto cinese, *L'oroscopo*, ed anche un po' per Guido Cadorin, malgrado le incertezze formali, con l'ingenua schiettezza con cui ha tratteggiato, nella *Vecchia cugina* e nell'*Offerta*, alcuni caratteristici tipi femminili.

Se non per evidente ricerca di originalità, valgono almeno per pregevoli doti di osservazione attenta della realtà, di gradevole ed abile composizione o di disinvolta fattura alcuni altri giovani pittori, come ad esempio Ulisse Caputo, con due eleganti e leggiadrissime scene di mondana vita parigina, *Il thè* ed *Il balletto*; Pietro Gaudenzi, Emilio Rizzi ed Ilse Lebrecht, con tre formosi nudi muliebri, nel primo dei quali, però, sentesi l'influenza diretta del Sartorio, mentre nel secondo anche più evidente appare quella dello Zorn; Francesco Danieli, Giambattista Crema ed Oddone Scabia, i quali, in tre quadri di genere, *La passerella*, *Rivelazione* e *Terzo sonetto d'amore*, sanno riuscire piacevoli senza troppo correggere o tradire il vero e Virgilio Costantini, con una vezzosa figura di fanciulla, che, accanto al rotondo specchio del suo gabinetto di toletta, centellina una tazza di thè, e poi ancora Glauco Cambon, con *Procellaria nera*, Alessandro Pomi, con *Danza zingaresca*, Mario Spinetti, con *Ninfe*, Giuseppe Carosi, con *Zampognata*, Savino Tofanari, con *Nel parco*, ed Annie Nathan, con *Dalla signora*.

Anche nel gruppo dei ritrattisti, assai più di un Cesare Tallone, di un Edoardo Gioia, di un Alessandro Zezzos, di un Lino Selvatico e di un Carlo Siviero, con la loro esperta e già da tempo apprezzata abilità, riescono ad interessarci i giovani Ambrogio Alciati, Agostino Bosia, Carlo Alberto Petrucci e Giuseppe Amisani, per quanto quest'ultimo troppo sacrifichi all'imitazione della maniera così spavaldamente personale del Mancini, e, mentre non possiamo non rammaricarci che un valente pittore d'avanguardia quale è Giacomo Balla non abbia compreso quanto torto facesse alla sua buona fama l'esporre il legnoso suo ritratto del Sindaco di Roma, sentiamo che, se una parola d'incoraggiamento meritano quelle due gentili artiste che sono Marcella Lancelot-Croce ed Amelia Besso, è una parola di lode viva e sincera che si deve a Paolo Ferretti, il quale, conosciuto ed apprezzato finora pei suoi eleganti paesaggi, ha esposto quest'anno, oltre ad una delle solite sue scene arborate al tramonto, un ritratto di giovane violinista di serrato disegno di sobria colorazione e di riuscita efficacia espressiva.

A completare questa rassegna, forse fin troppo rapida, dei pittori italiani di figura, è indispensabile che io segnali ancora il Bargellini, con la sua simbolica glorificazione di Giordano Bruno di vivace colorazione, ma d'invenzione alquanto confusa e sconnessa,

il Mentessi, con una composizione di magistrale sapienza di disegno e insieme di rara intensità suggestiva, *Il dominatore*, e sopratutto lo Zandomeneghi, un veterano della pittura italiana che, mentre a Parigi si batteva non senza gloria accanto agl'Impressionisti francesi, veniva completamente dimenticato in patria, il quale ha mandato tre quadri, *Il mattino*, *Square d'Anversa* ed *In trattoria*, in cui l'arte sua di accorto ed acuto studioso dei varii aspetti della vita di una grande città moderna ci appare in tutta la sua grazia agile e leggiadra, pure rimanendo sempre scrupolosamente fedele alla realtà.

Il paesaggio, con o senza figura, è nell'attuale mostra, come in tante delle mostre italiane dell'ultimo ventennio, il genere di pittura più largamente rappresentato ed è in esso che i caratteri regionali permangono tuttora, benchè assai di rado vi appaiano distinti e marcati come nei tempi andati.

Fra i Lombardi, dopo di avere reso un doveroso omaggio a Filippo Carcano, il quale, oltre ad una delicata visione di nuvole in mezzo a cui naviga un aereoplano, ha esposto una vasta scena di onde che infrangonsi, spumeggiando, intorno ad uno scoglio in alto di cui sta seduta un'allegorica ignuda figuretta femminile ed un episodio biblico, *La borsa di Giuda*, che vale sopra tutto pel luminoso sfondo di paesaggio, e dopo di avere segnalato, fra i giovani, l'Ortolani ed il Tosi, e, fra gli artisti di età più matura e di più larga notorietà, il Gola, il Cairati ed il Longoni, bisognerà collocare al posto d'onore, accanto al Belloni ed al Mariani, con le loro due belle marine, Giuseppe Carozzi, il quale, in *Mattino d'ottobre*, *La fine di un giorno* e *Sera d'ottobre*, è riuscito a fissare sulla tela, con rara possanza evocativa, tre aspetti caratteristici e pittoreschi del mezzodì della Francia.

Più vario del lombardo, benchè forse meno interessante e certamente meno vigoroso, presentasi a Roma, con Morbelli, Maggi, Tavernier, Pugliese-Levi, Falchetti, Chialiva, Petiti, Reycend e Pollonera, il gruppo dei paesisti piemontesi, a cui possonsi riattaccare i due pittori liguri Giuseppe Raggio, con tre delle sue così tipiche scene popolate di bufali e di bifolchi, ed Antonio Discovolo, con alcune fantasiose vedute notturne.

E, in pari tempo, più varia e più brillante si addimostra la falange dei Veneziani, nella quale, accanto al melanconico Fragiacomo, al poetico Bezzi ed al giocondo Brass, troviamo, con opere più o meno gradevoli e caratteristiche, Scattola, Chitarin, Bianco, Sartorelli, Costantini, Favai, nonchè Guglielmo, Beppe ed Emma Ciardi, i quali, con arte apparentata e pure in ciascuno di loro differente, seducono, ancora una volta, le nostre pupille, con evocazioni leggiadrissime di scene pittoresche di alberi di acque e di nuvole.

Dei paesisti bolognesi mi limiterò a segnalare il Miti-Zanetti, come dei toscani i due fratelli Gioli, il Tommasi, il Lori ed il Torchi, dei romani, oltre ad Enrico Coleman, morto un anno fa, che è stato il raffiguratore per eccellenza degli svariati aspetti gran-

diosi melanconici e caratteristici della Campagna romana, il Carlandi, il Ricci, il Grassi, il Parisani, il Pazzini, il Mengarini ed il Barricelli e, infine, dei napoletani e siciliani, il Campriani, il Casciaro, il Lojacono, il Santoro, il Villani e quell'Edoardo Dalbono, il quale, in una serie di deliziosi acquerelli, si riafferma, per la maggior gioia degli occhi, immaginoso trasfiguratore e poetico glorificatore della realtà.

Prima poi di passare all'esame delle opere italiane di scoltura, bisogna pure menzionare, fra i cultori del Bianco e Nero, un genere che, trascurato per lungo tempo dagli artisti e dal pubblico, ricomincia, anche nel nostro paese, ad essere tenuto in pregio, il Petrucci, il Lionne, il Graziosi, il Mazzoni-Zarini, il Colucci, il Vegetti, il Viganò ed il D'Achiardi, come acquafortisti, il Nonni, come incisore su legno, e, fra gl'illustratori del libro, il sottile e suggestivo Alberto Martini, il delicato ed elegante Serafino Macchiati e Carlo Parmiggiani, un esordiente, che, con le sue prime prove, fa molto ben sperare di sè.

Indubbiamente, nel palazzo centrale di Valle Giulia, l'Italia è di gran lunga meglio rappresentata dai pittori che dagli scultori.

Le ragioni ne sono varie. Vi sono innanzi tutto ragioni di ordine affatto occasionale, fra le quali la più importante è costituita dall'astensione deliberata, quasi ostile ed oltremodo riprovevole di artisti della non comune valentia e della riconosciuta fama di un Bistolfi, di un Trentacoste, di un Butti, di un Calandra, di un Dal Zotto, di un Jerace, di un Canonica, di un Quadrelli e di qualche altro, di cui, in questo momento, il nome mi sfugge, i quali non hanno saputo e non hanno voluto comprendere che, trattandosi di una esposizione indetta dall'Italia per commemorare il glorioso suo costituirsi in nazione libera ed indipendente ed in occasione della quale invitava, nella propria Capitale, gli artisti d'ogni parte del mondo, un elementare dovere patriottico imponeva a ciascuno di loro di non mancare all'importantissimo convegno internazionale. E avrebbero dovuto far ciò anche a costo di rinunciare a qualche ripicco ed a qualche puntiglio contro il Comitato ordinatore romano, a cui, del resto, il maggiore rimprovero che si muove è di avere ritardato di qualche mese i consueti inviti, nell'ingenua illusione che gli artisti italiani, animati da un subitaneo sentimento di modestia e di democratica eguaglianza, avrebbero accettato, senz'alcuna difficoltà, di sottomettersi tutti, ignoti ed illustri, ad un'unica comune giurìa.

Vi sono poi ragioni di ordine generale e quindi di carattere molto più grave. Fra queste è da mettere in prima linea la crisi profonda, che, dopo un periodo di brillante risveglio, magnificato, con rara unanimità, da tutti i critici ed incoraggiato moralmente e materialmente dal favore del nostro pubblico, travaglia già da alcuni anni la statuaria italiana. Di questa crisi dolorosa, ma che vogliamo sperare venga fra non molto superata, la rivelazione d'incontrastabile evidenza si è avuta allorquando tutta una falange di scultori ancora giovani, chiamati, per loro desiderio e quasi a loro richiesta, a passare

dalle prove libere delle mostre d'arte ad una collaborazione da dare seriamente ed efficacemente, secondo le più nobili tradizioni e secondo gli essenziali doveri estetici della statuaria, ad un grandioso monumento architettonico, quale è quello sorto a Roma per onorare la memoria di Vittorio Emanuele II, sono apparsi turbati titubanti ed incerti, forse anche perchè mancanti della guida di qualcuno, che, con salda mente e limpida visione complessiva, sapesse consigliarli e disciplinarli e sonosi addimostrati, salvo qualche rarissima eccezione, di gran lunga inferiori al compito a cui il loro paese li aveva chiamati.

Ritornando alla mostra di Valle Giulia, bisogna pur dire che, se parecchi degli scultori attualmente in auge hanno sdegnato di accettare l'invito di Roma, ve ne sono altri, che hanno avuto anche essi la loro ora di celebrità, i quali, sebbene già da tempo non partecipassero più a mostre di arte, hanno creduto invece di non poterlo rifiutare, stimandolo altamente onorifico.

Peccato, però, che il simbolico gruppo in marmo, *L'anima in alto!*, di Giulio Monteverde sia di così convenzionale invenzione e di così gelida fattura accademica! Peccato che la patetica schiera di *Misere recluse*, ispirata ad Ernesto Biondi dal medesimo sentimento di nobile protesta contro le crudeltà dell'odierno sistema penitenziario che ad Edmond de Goncourt suggerì, circa sei lustri fa, le pagine impressionanti e commoventi della *Fille Elisa*, non abbia avuta la cerebrale maturità di concezione e la sicura eccellenza di elaborazione plastica indispensabili per un'opera di tanta mole! Peccato che la figura femminile che Emilio Gallori ha creduto di chiamare *Tristitia*, che il nudetto femminile, a piè di un frammento di statua greca, presentato da Ernesto Bazzaro, col titolo di *Primavera ellenica*, e che il bassorilievo allegorico, *Il pensiero moderno si libera dal dogma*, di Ettore Ferrari, pure presentando innegabili pregi di concezione o di fattura, non siano da considerare opere abbastanza rappresentative pegli autori illustri di quei tre monumenti a Giuseppe Garibaldi, a Felice Cavallotti ed a Giordano Bruno, che sono dei pochi, fra i moltissimi sorti nell'ultimo cinquantennio in Italia, che possano giudicarsi ideati ed eseguiti con nobile ed efficace senso d'arte! Peccato che Vincenzo Gemito, ritornato dopo più di vent'anni al lavoro, abbia creduto di farsi rappresentare a Roma, oltre che da tutta una serie assai interessante ma non del tutto inedita di disegni, soltanto da un piatto d'argento dorato, con una testa di Medusa di scarsa importanza decorativa, e da una nuova replica, con lievissime modificazioni, del suo celebre *Acquaiuolo*!

Un bel ritratto virile di modellatura sapiente e minuziosamente veristica di Filippo Cifariello; alcuni animali, pieni di vita, di Rembrandt Bugatti; un vigoroso e serrato studio di nudo maschile che Giuseppe Graziosi ha creduto di dover battezzare col nome del *Profeta Ezechiele*; due formosi e giovanili corpi muliebri di Enrico Rossi e di Amleto Cataldi; una figura oltremodo caratteristica di contadina sardagnola, che,

stringendo fra le ginocchia il figlioletto, fa con la mano sinistra gli scongiuri di rito contro il mal'occhio: ecco alcune delle opere più interessanti e meglio riuscite fra quelle esposte attualmente a Roma da scultori italiani. Ad esse possonsi aggiungere, benchè con meriti meno spiccati e persuasivi, l'allegoria della *Scultura*, di scarsa originalità ma di egregia fattura, dell'Apolloni; un leggiadro busto di fanciulla del Guastalla; due figure decorative di visione alquanto accademica, *L'Eroe* e *Risurrezione*, del Rancher e del Calori ; uno studio di nudo femminile del Casadio; una testina di *Monello* del Marsili; qualche graziosa statuina in marmo ed in bronzo del Pellini, del Romanelli, del Sortini e del D'Antino ed alcune medaglie e targhette di Marcella Lancelot-Croce.

Per quanto più o meno pregevoli si vogliano considerare tutte le scolture che sono venuto finora enumerando, in nessuna, — eccezion fatta, quale che sia poi il giudizio che si voglia dare del risultato dall'autore ottenuto, per la statua del Ciusa e pel gruppo del Biondi, — si scopre un tentativo volontario e risoluto di fare, come concezione e come tecnica, qualcosa di un po' diverso dal solito. Ma un novatore modernisticamente audace e sapiente, vi è nella sezione italiana di scultura ed è Medardo Rosso, celebre all'estero ma quasi ignoto in Italia, la cui sottile visione e la cui sommaria tecnica impressionistiche, se possono prestarsi a vivaci contestazioni ed a lunghe discussioni dal punto di vista rigorosamente e tradizionalmente plastico, posseggono, però, accanto a parecchi altri e tutti di superiore ordine estetico, il merito grande di avere creato quei due puri capilavori di evidenza figurativa, di espressione psicologica e di tenera sentimentalità che sono le teste in cera del *Bambino malato* e della *Ragazza che ride*.

TAVOLE

Anders Zorn : La gazzella.

Anders Zorn: Ingeborg.

Anders Zorn : Risveglio mattutino.

Anders Zorn : Madre e figlia.

(Fot. Blomberg).

Anders Zorn : Presso la porta del granaio.

Anders Zorn: Fanciulla sotto un albero.
(Fot. Blomberg).

Anders Zorn: Bagnante.

Anders Zorn: Anders Sparf, suonatore dalicarliano.

Anders Zorn: Hans Timas, suonatore dalicarliano.

Anders Zorn : Kari, contadina di Mora.

(Fot. Blomberg).

Anders Zorn : Fanciulla di Nas.

Anders Zorn : Presso la finestra.

Anders Zorn: Presso il fiume.

Wilhelm Hammershoi: Interno d'una casa danese.

Carl Larsson: La casa al sole — Apparecchiando il desco familiare (acquarello).

Carl Larsson: La casa al sole — Prima del bagno (acquarello).

Carl Larsson: La casa al sole — Il torchio (acquarello).

Carl Larsson: La casa al sole — Sgusciando i piselli (acquarello).

Carl Larsson: La casa al sole — La lettura acquarello.

Carl Larsson: La casa al sole — Meditazione acquarello.

Carl Larsson: La casa al sole — Il piccino studia (acquarello)

Carl Larsson: La casa al sole — Il piccino si diverte (acquarello).

Carl Larsson: La casa al sole — Ore di studio (acquarello).

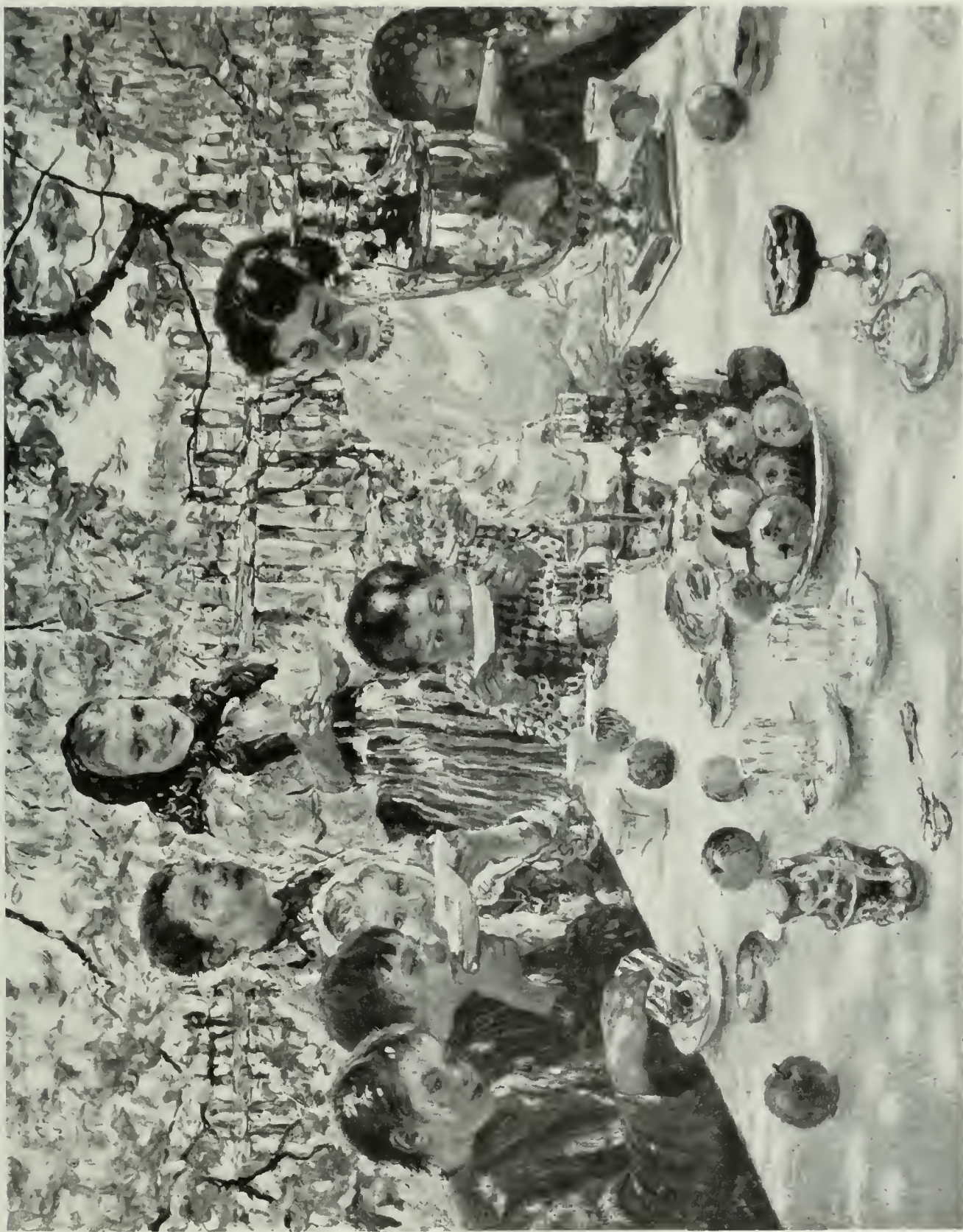
Carl Larsson: La casa al sole — Il rammendo (acquarello).

Carl Larsson: La casa al sole — Nella stanza del telaio (acquarello).

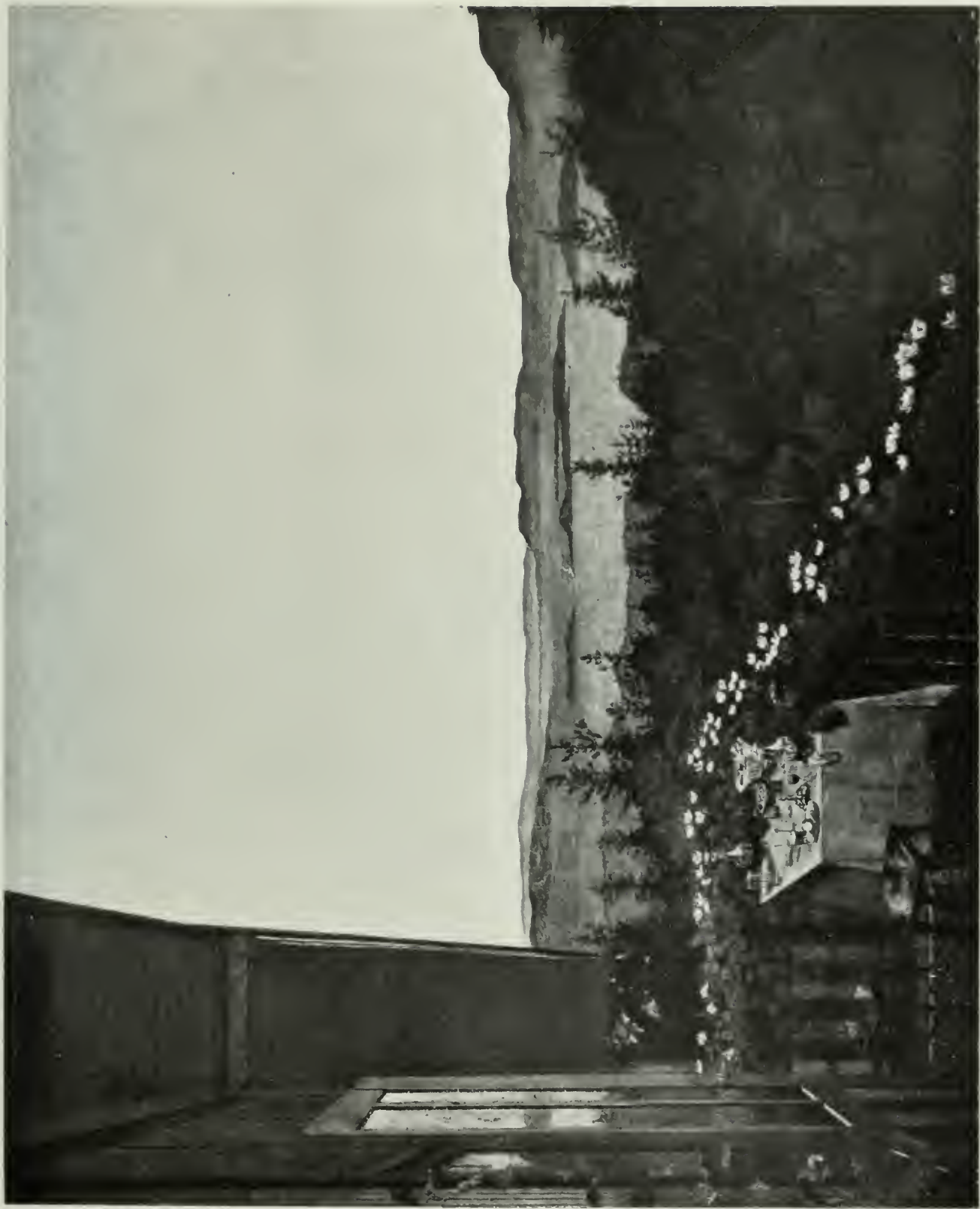
Carl Larsson: La casa al sole — Andando a letto (acquarello).

Carl Larsson: La casa al sole — La pesca (acquarello).

Carl Larsson: La casa al sole — La sigla dell'artista (acquarello).

Carl Larsson: La festa campestre.

Nicolai Bogdanow-Bielski : L'onomastico della maestra.

Christian Krohg: Nell'anticamera del medico di polizia.

(Proprietà del Museo Nazionale di Cristiania).

Harold Sohlberg: Notte d'estate.

(Proprietà del Museo Nazionale di Cristiania).

Albert Baertsoen : Gand di sera.

(Fot. Becker).

Émile Claus : La rugiada.

(Fot. Becker).

Anton Mauve: Pecore.
(Proprietà della Regina Madre d'Olanda).

Anton Mauve: Sotto gli alberi.
(Proprietà di Frans Buffa d'Amsterdam).

G. J. H. Poggenbeek : Vacche presso la fattoria.
(Proprietà di H. J. van Ogtrop d'Amsterdam).

Willem Maris: Sotto le foglie.
(Proprietà di Sir John Reid di Glasgow).

Jacob Maris: Il porto di Dordrecht.
(Proprietà di Frans Buffa d'Amsterdam).

J. H. Weissenbruch: Spiaggia.
(Proprietà di Frans Buffa d'Amsterdam).

Anshelm Schultzberg: Pometo in fiore.

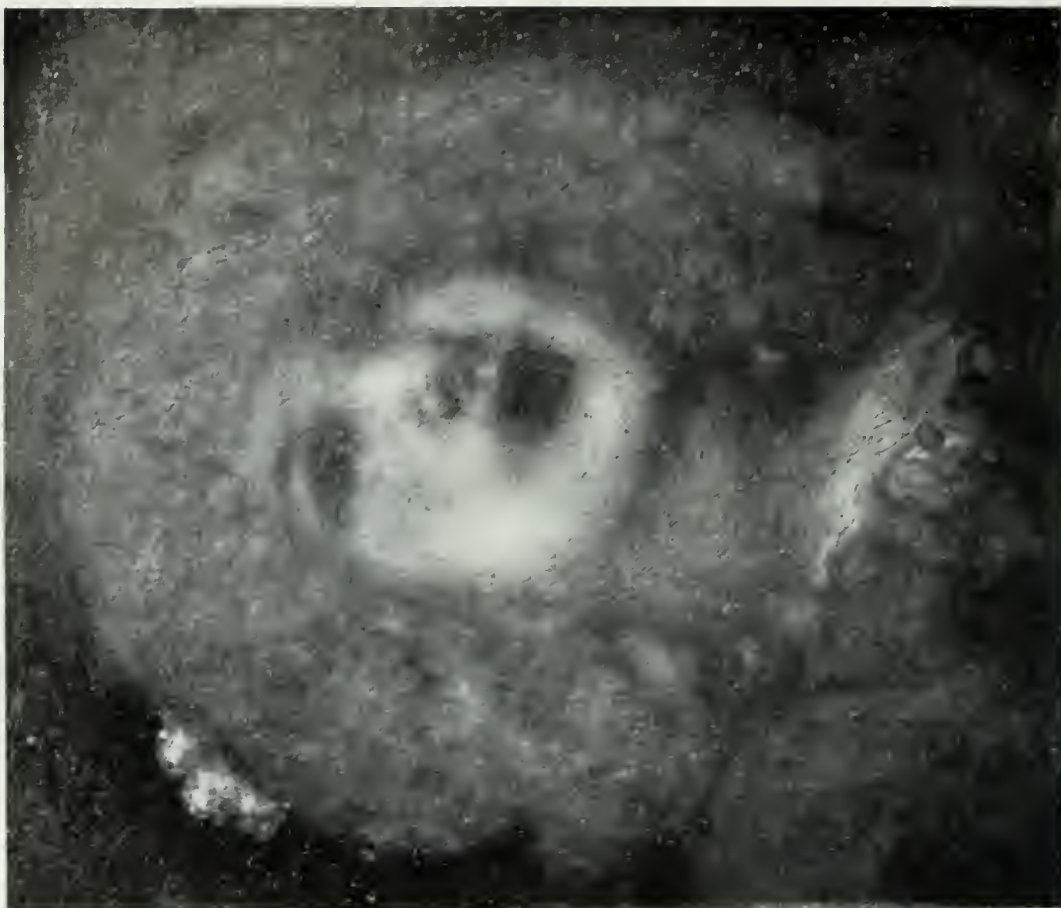
Victor Gilsoul: Nel paese dei mulini.

Helmer Osslund : Sera d'autunno.

Serguei Winogradow : In estate.

Efim Wolkow: Il suono delle campane.

Franz Courtens: Colpo di vento.

Gabriel Strandberg : Un vagabondo.

Mathys Maris : Siska.

(Proprietà di D. Croal Thomson di Londra).

Christian Krohg: Il pilota.

N. V. Dorph: Ritratto del prof. J. L. Heiberg

Willem Maris: Al pascolo.
(Proprietà di Sir M. Knoops d'Amsterdam).

Willem Maris: Mucche nel prato.
(Proprietà di John Reid di Glasgow).

Anton Mauve: L'aratura.

(Proprietà di Frans Buffa d'Amsterdam).

Anton Mauve: Cavalli per l'alzaia.

(Proprietà di Frans Buffa d'Amsterdam).

Thérèse Schwartze-Van Duyl: Ritratto di S. M. la Regina d'Olanda.

Oskar Björk: S. A. R. la Principessa di Svezia.

Elie Repin: Lo scrittore Jasinski.

Elie Repin: Ritratto della Contessa Panine

Elie Repin: Ritratto dello scrittore Tchaikowsky.
(Fot. Bulla).

Elie Repin: Lo scultore Troubetzkoy.

Anders Trulson: Autoritratto.

(Fot. Blomberg).

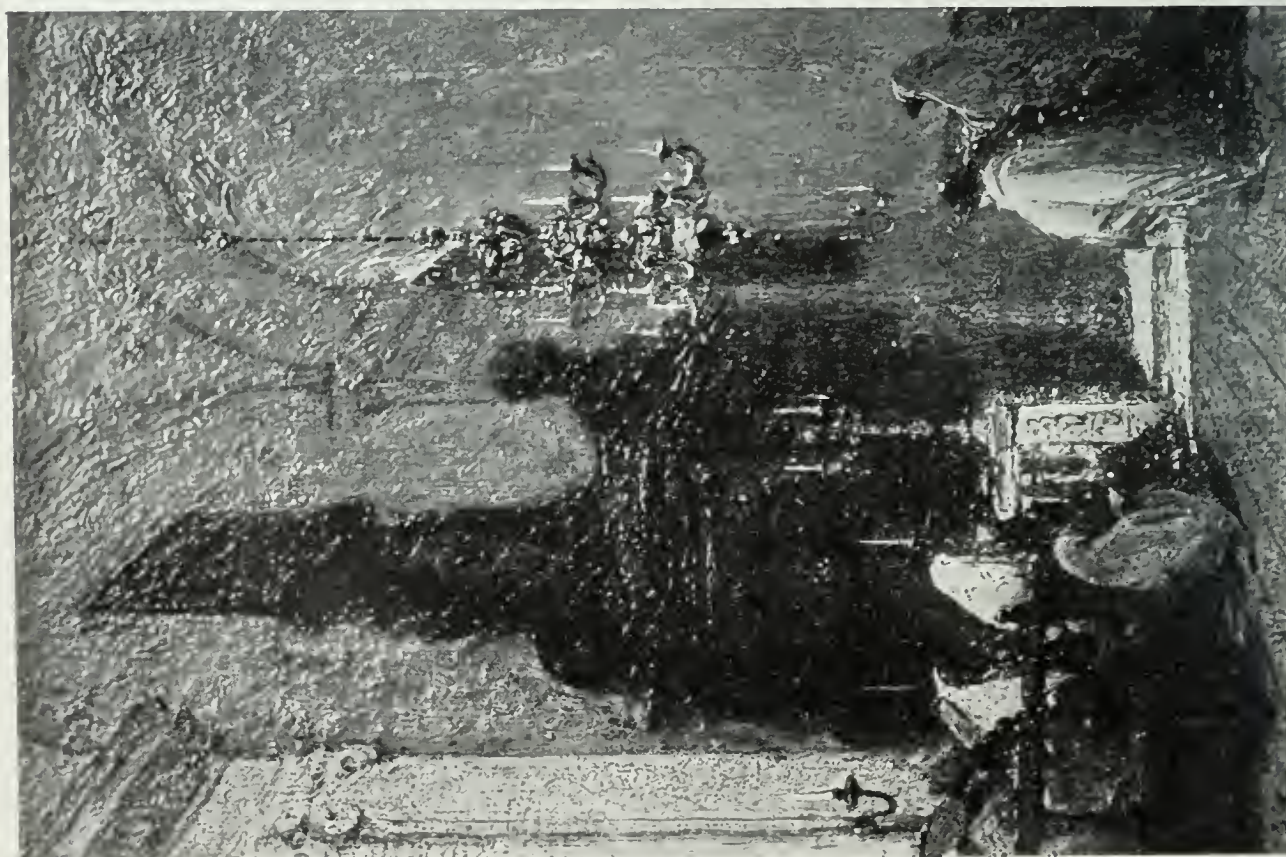
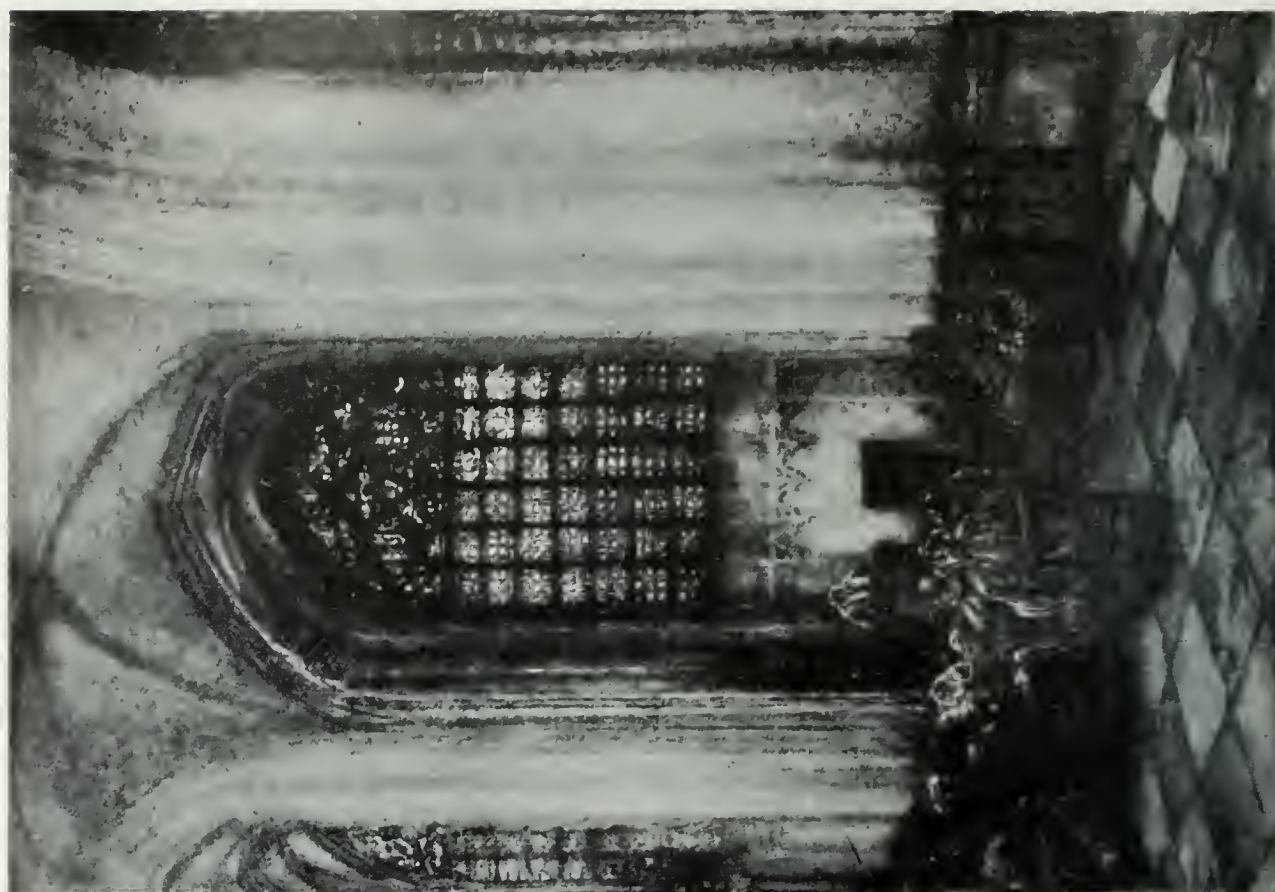
Saweli Sorine: Tamura Karsawina.

(Proprietà del sig. Mouk[illegible]).

Jozef Israëls: Sulle dune.
(Proprietà di Frans Buffa d'Amsterdam).

H. W. Mesdag: Il mare del Nord.

Michael Ancher: Tre pescatori al calar del sole

Niels Skovgaard: Sulla spiaggia del mare del Nord.
(Proprietà del sig. G. Achen).

Johannes Bosboom: Sinagoga.
(Proprietà di H. J. van Ogtrop d'Amsterdam).

Alfred Delaunois: Preghiera della sera.

Wilm Steelink: Il pastore.

S. J. H. Kever: L'ora del pranzo.

Jozef Israëls: Felicità materna.
(Proprietà di Frans Buffa d'Amsterdam)

Jozef Israëls: L'attesa.
(Proprietà di A. Terwindt di Nimègue).

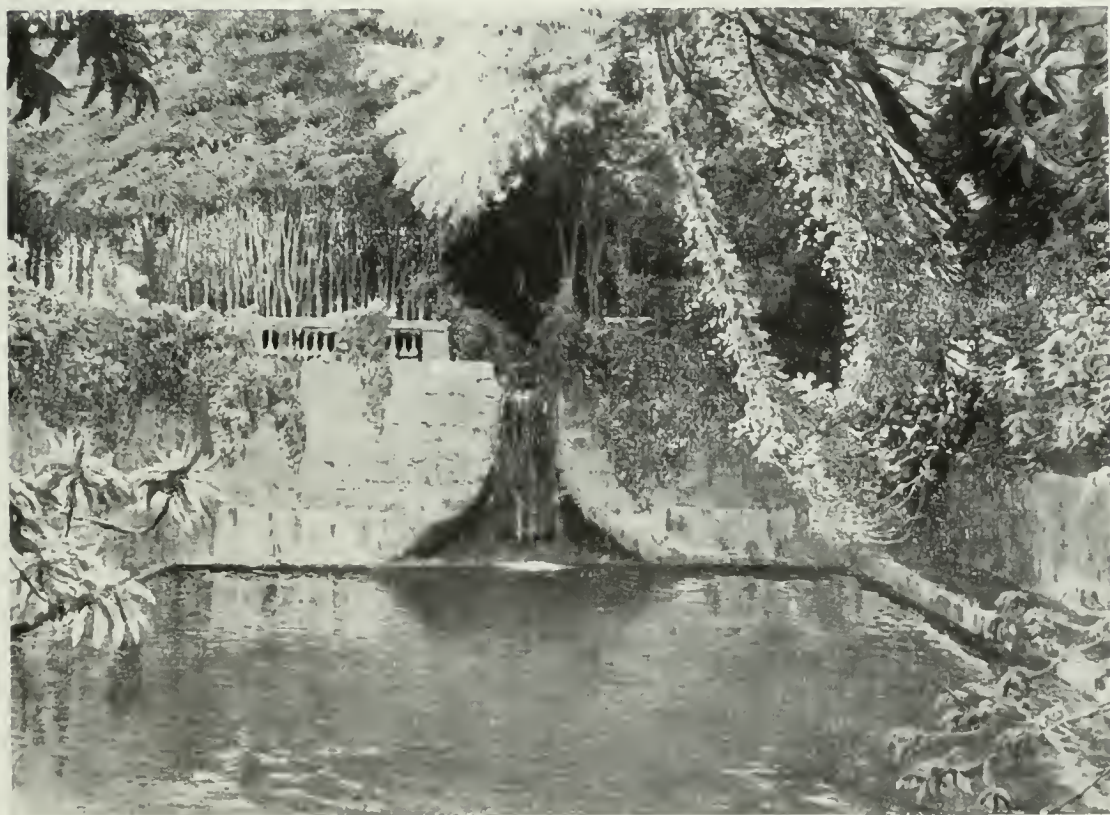
Jozef Israëls: Autoritratto ad 85 anni.
(Proprietà di J. Slagmulder d'Ams'erdam).

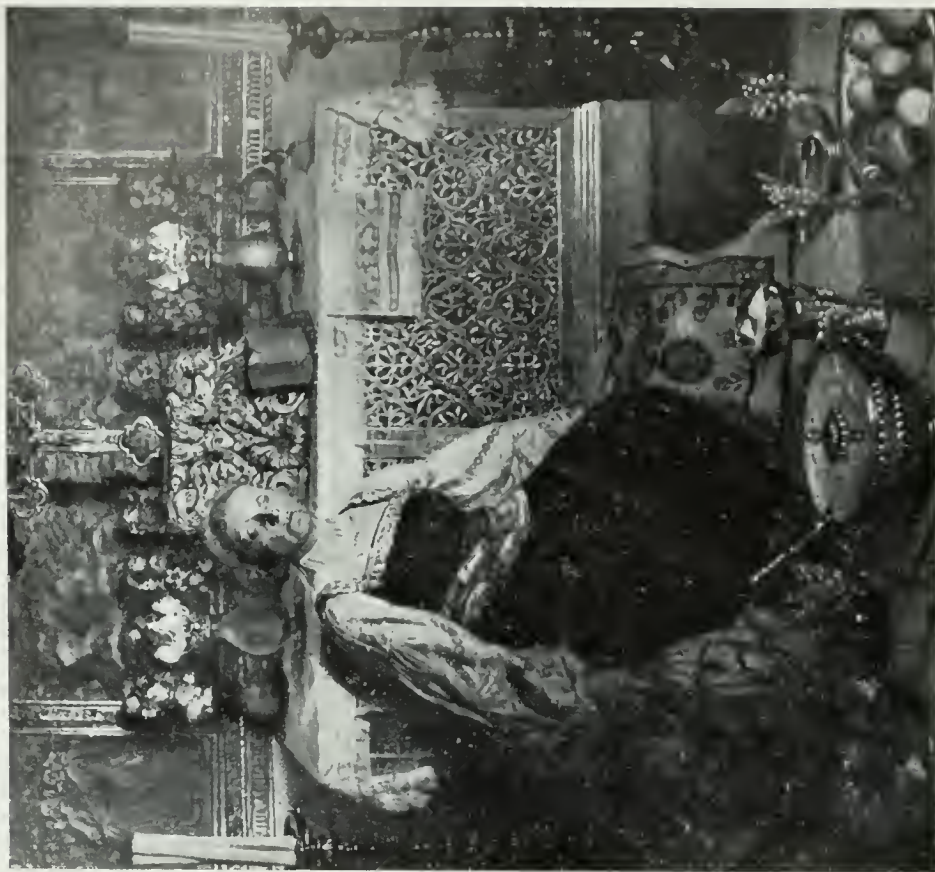
Jozef Israëls: Il bimbo che dorme
(Proprietà di Frans Batta d'A[illegible]

Victor Wassentzoff : Il « Baian »
(Canto commemorativo sulla tomba di un principe)

Eugène Laermans : Il cieco.

Mikhail Tkatchenko : In Normandia.

(Fot. Em. Crevaux).

Santiago Rusiñol : Giardino abbandonato.

Ignacio Zuloaga: Lucienne Breval nella « Carmen ».

Kristian Zahrtmann: Giovanna la pazza.

John Bauer: Il cattivo Genio.

Firmin Baes: Il falciatore.

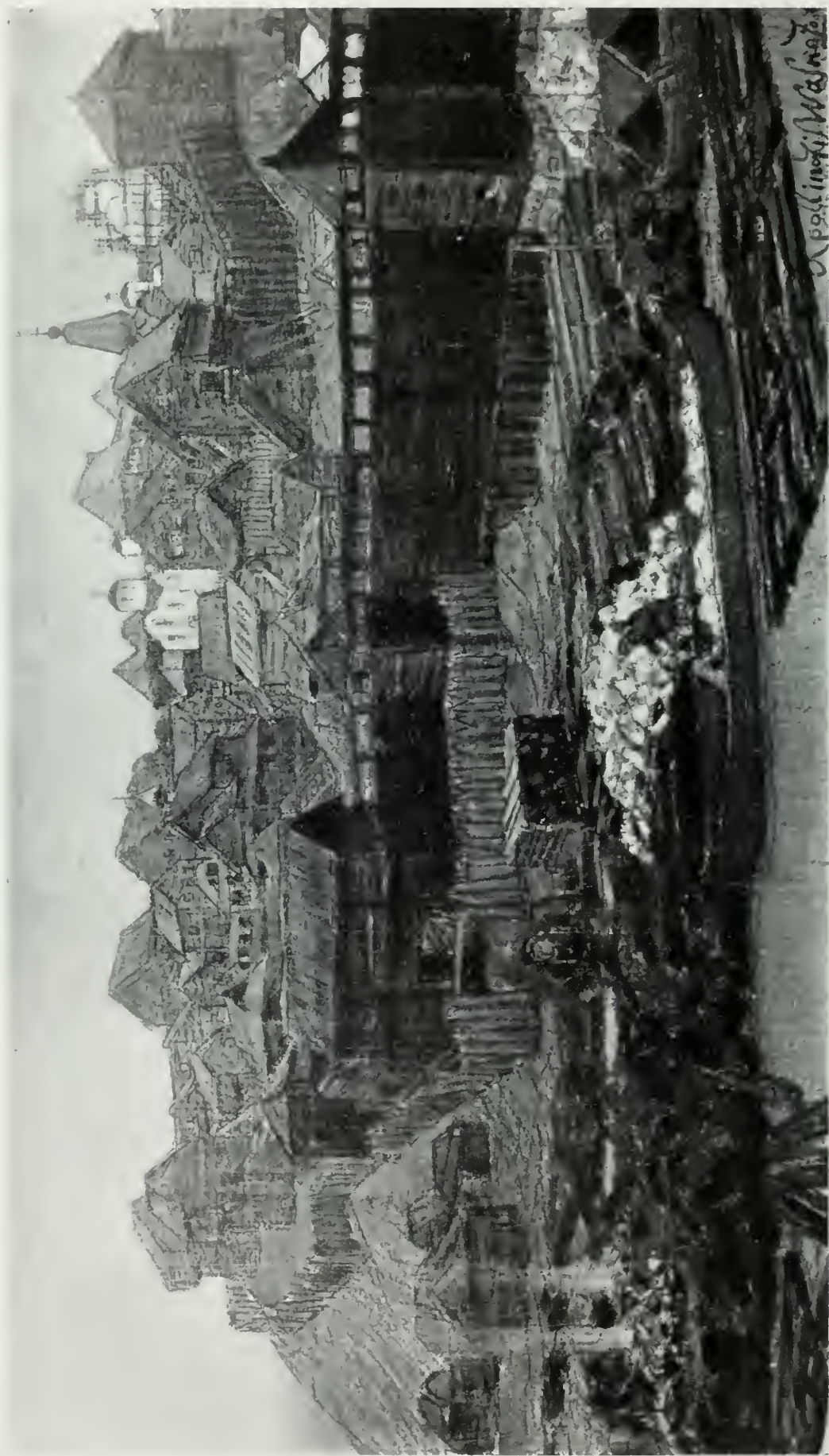
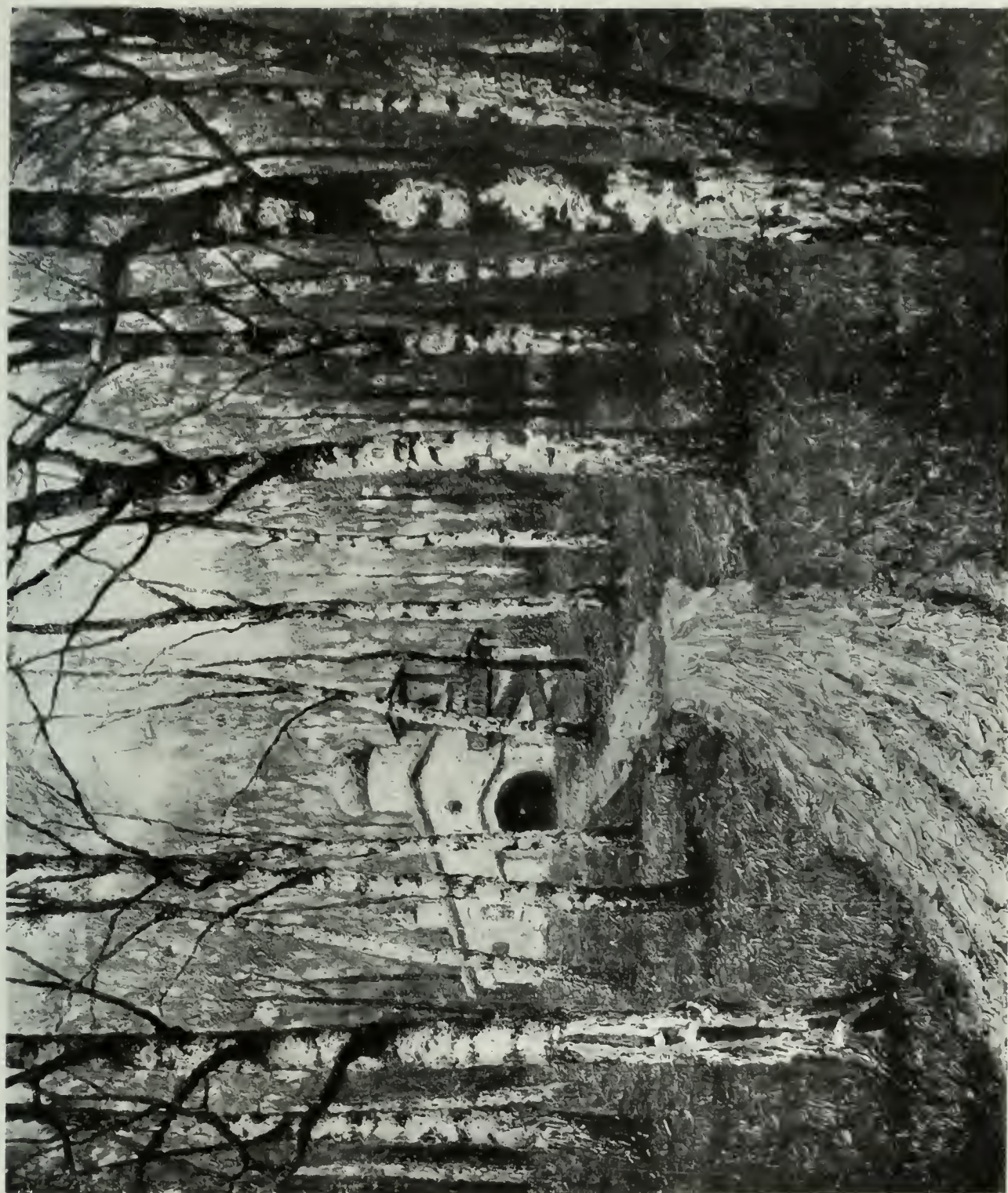
C. J. Maks: Compagnia allegra.

Albert Roelofs: La culla.

Mikhail Tkatchenko : Il mare.

Oscar Hullgren : Presso le isole Lofoten.

Thorolf Holmboe: Il fiume.

Johannes Bosboom: Chiesa a Hoorn (acquarello).
(Proprietà della signora D. G. Bingham d' Utrecht).

Apollinaris Wasniezow: Il Kremlino di Mosca.

Efim Wolkow : Il convento.

Elie Repin: Leone Tolstoi e sua moglie

Halfdan Ström : Nel parco.

Halfdan Ström : In trattoria.

(Museo Nazionale di Cristiania)

Max Liebermann : Ritratto.

Gustav Torsander: Chiaro di luna.

Louis N. van Soest : Inverno.

Leonid Pasternak: Nella camera dei bimbi.

Mathys Maris: La passeggiata.
(Proprietà di H. W. Mesdag).

Elisabetta Chaplin: Ora di studio.

Serguei Winogradow: In casa.

ÉMILE FABRY:

SAN MICHELE.

FERNAND

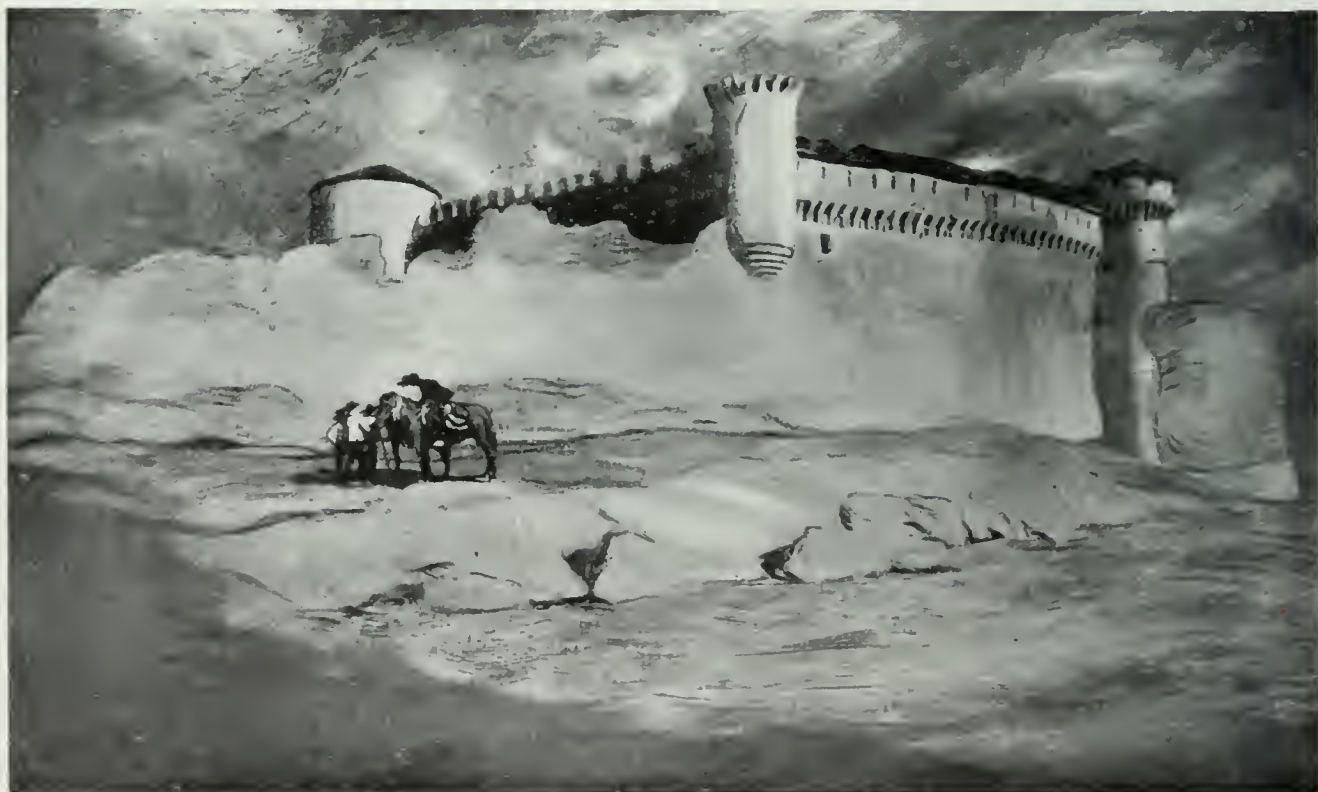
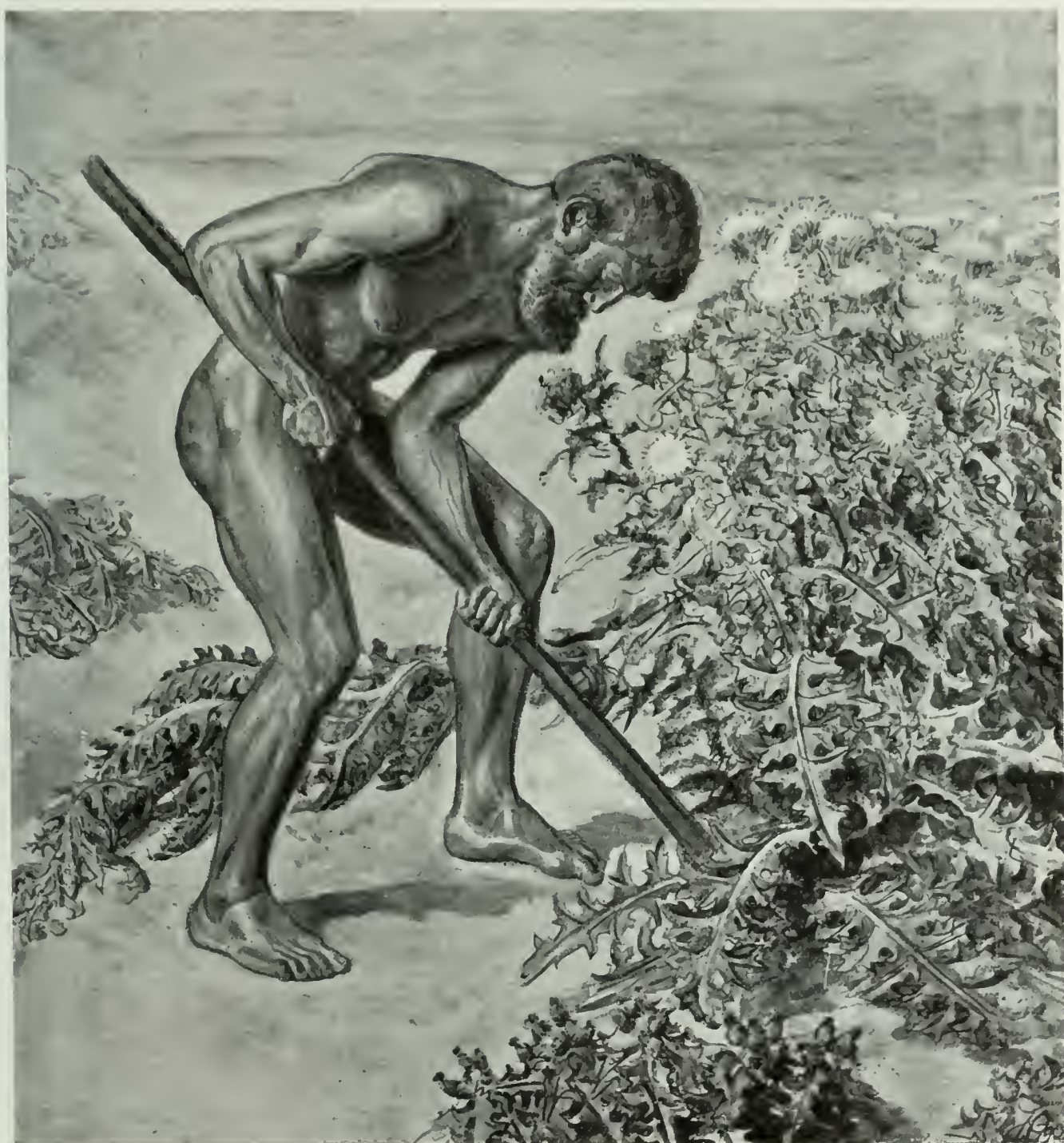
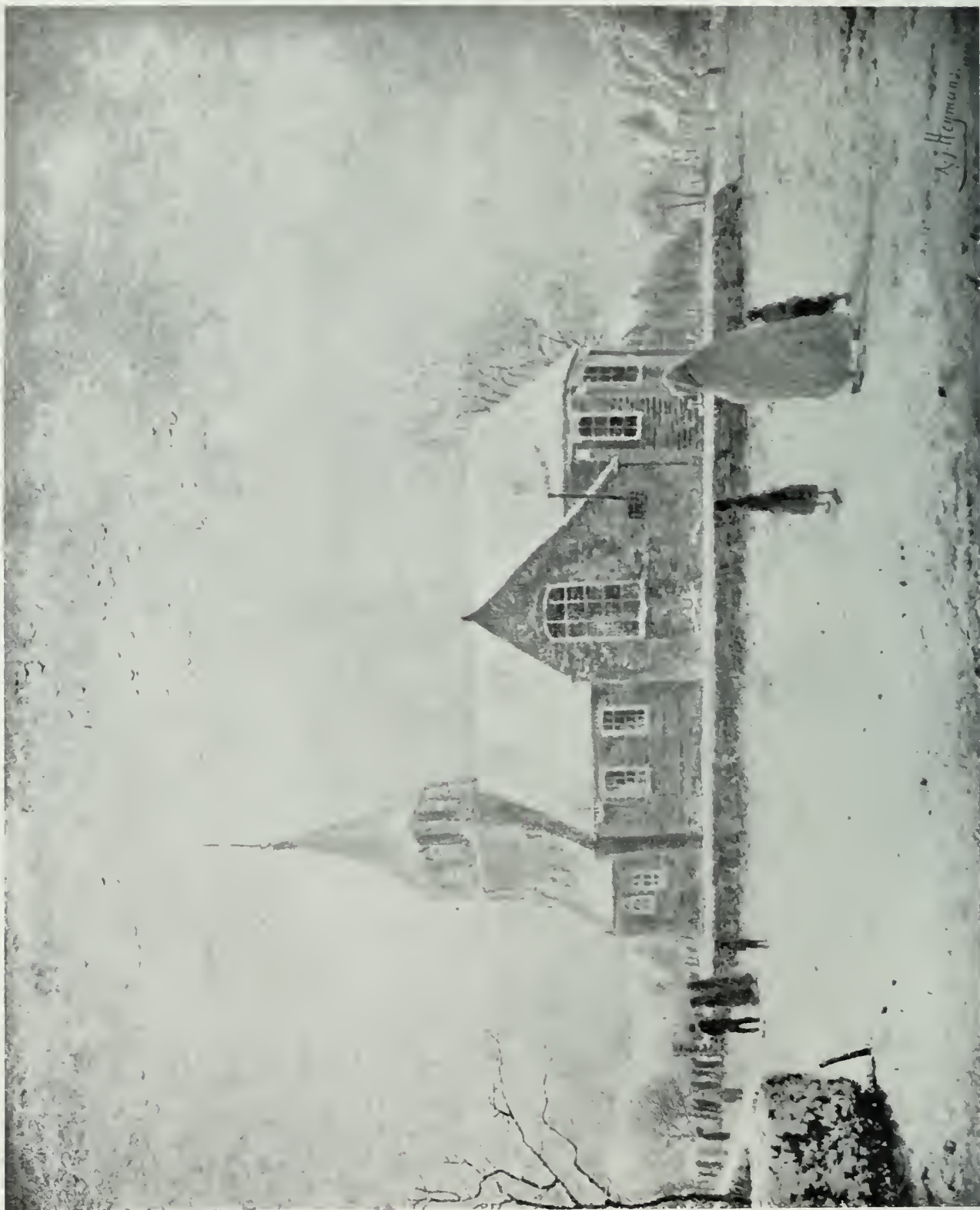
KHNOPFF:

L' ISOLAMENTO

Ignacio Zuloaga : Il toreador Corcito.

Ignacio Zuloaga : Il nano Gregorio.

(Fot. Vizzavona).

P. S. Kröyer: La preparazione delle sardine a Concarneau.

Ignacio Zuloaga: Castello di Cuellar.

Joakim Skovgaard: Adamo.

A. J. Heymans: Sotto la neve.

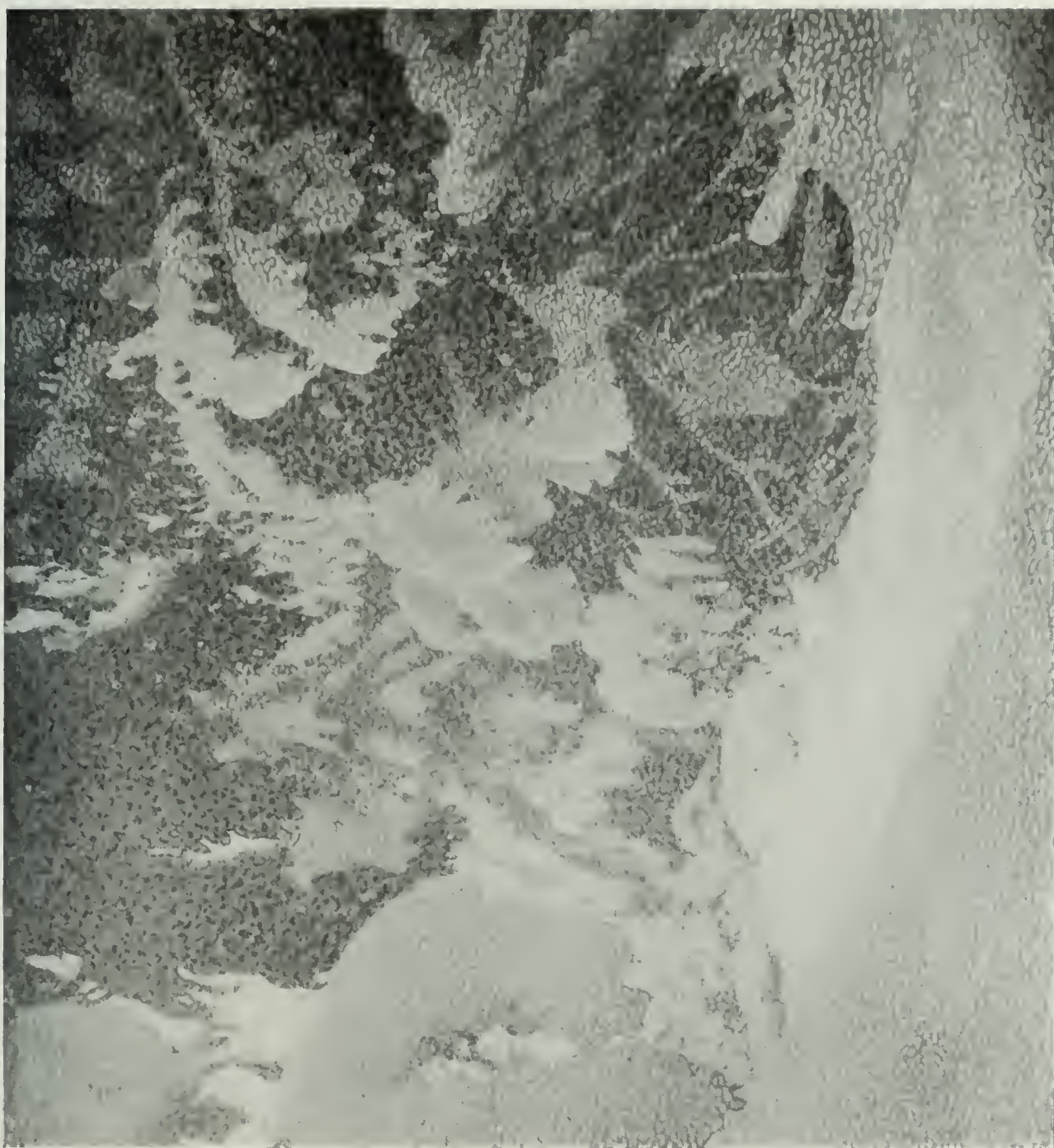
L. A. Ring: Il suonatore d'organetto di Barberia nel villaggio.

Stefan Johansson: Mia madre.

Martin Monnickendam : Monarosa.

Wilhelm Hammershöi : L'artista e la moglie.

E. Vloors: Bolle d'illusione.

Apollinaris Wasniezow: L'estate.

Gustaf Adolf Fjaestad: Mattino d'inverno.

Paul Christiansen: La strada a Karise.

Gustaf Adolf Fjaestad: Neve contro il sole

(Fot. Sjoberg)

Alexandre Struys:

Un'arte che scompare.

Hermen Anglada y Camarasa: Giovane Valenziana fra due luci.

Hermen Anglada y Camarasa: Fanciulle di Jiria

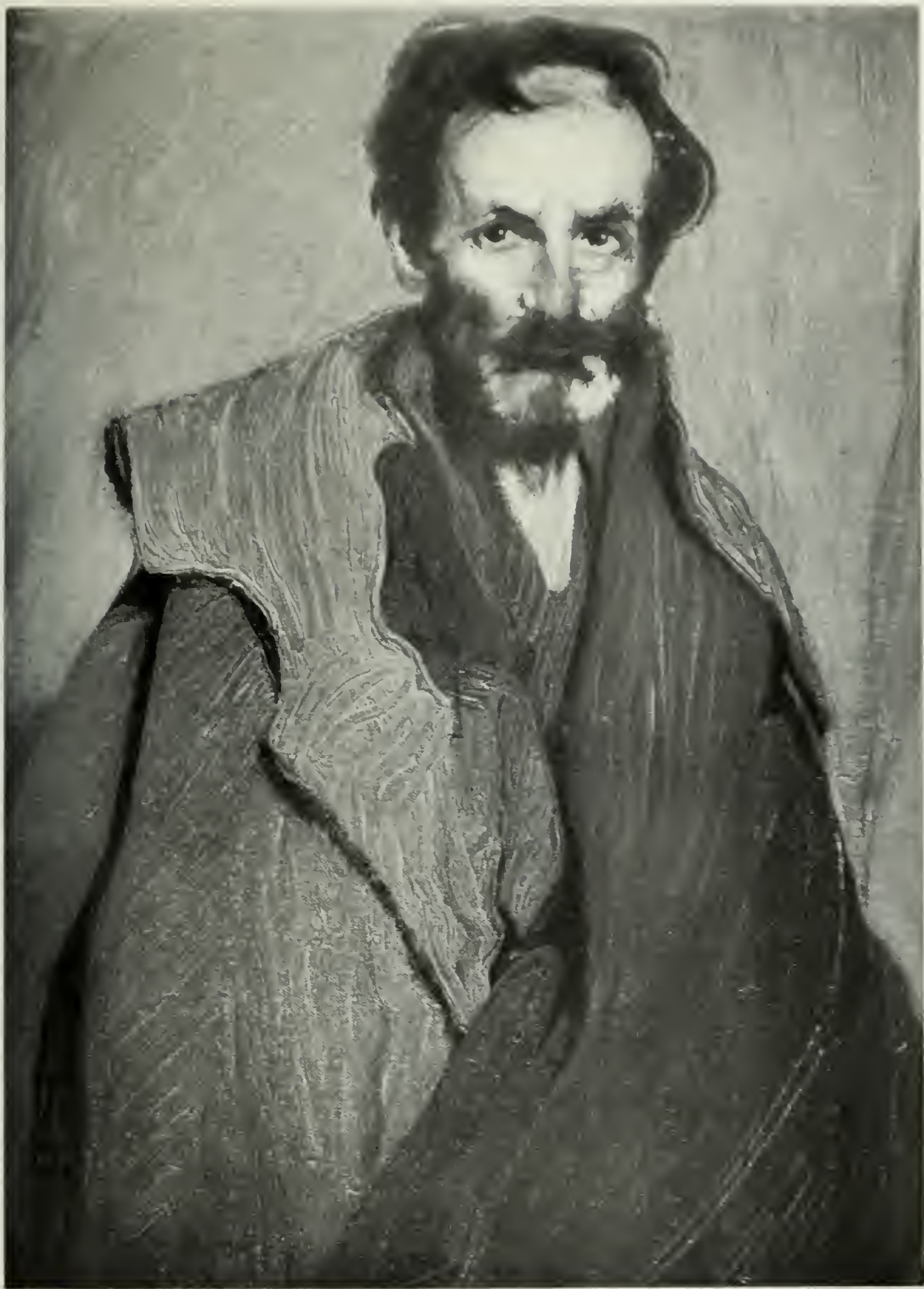
Hermen Anglada y Camarasa: Contadini di Gandia (Valenza)

Hermen Anglada y Camarasa : Passo gitano.

Hermen Anglada y Camarasa : Gl'innamorati di Jaca (Aragona).

Hermen Anglada y Camarasa: Feste di Valenza.

Hermen Anglada y Camarasa: Il mercato delle melagrane.

Ignacio Zuloaga: La donna dal ventaglio

Ignacio Zuloaga: Il filosofo Melquides.

Ignacio Zuloaga: Vecchie case a Haro.

Ignacio Zuloaga : Burgos.

Santiago Rusiñol : Il canale degli oleandri.

Santiago Rusiñol : Giardino signorile.

Santiago Rusiñol: La fontana del fauno.

Wladimir Makowskj : La maestra di scuola

Santiago Rusiñol : Il laberinto.

Jcaquin Sorolla y Bastida : Raccogliendo le reti.

Joaquin Sorolla y Bastida : Mangiando nella barca.

Joaquin Sorolla y Bastida : Un esperimento.

Fritz Westendorp: Angolo tranquillo (Bruges)

Santiago Rusiñol: Muraglia verde.

Charles Giron : Ritratto maschile.

Charles Giron : Ritratto femminile.

Ignacio Zuloaga: Celestina.

Elie Repin : Giovinezza.

Elie Repin: Ritratto femminile.

Elie Repin : Un'attrice.

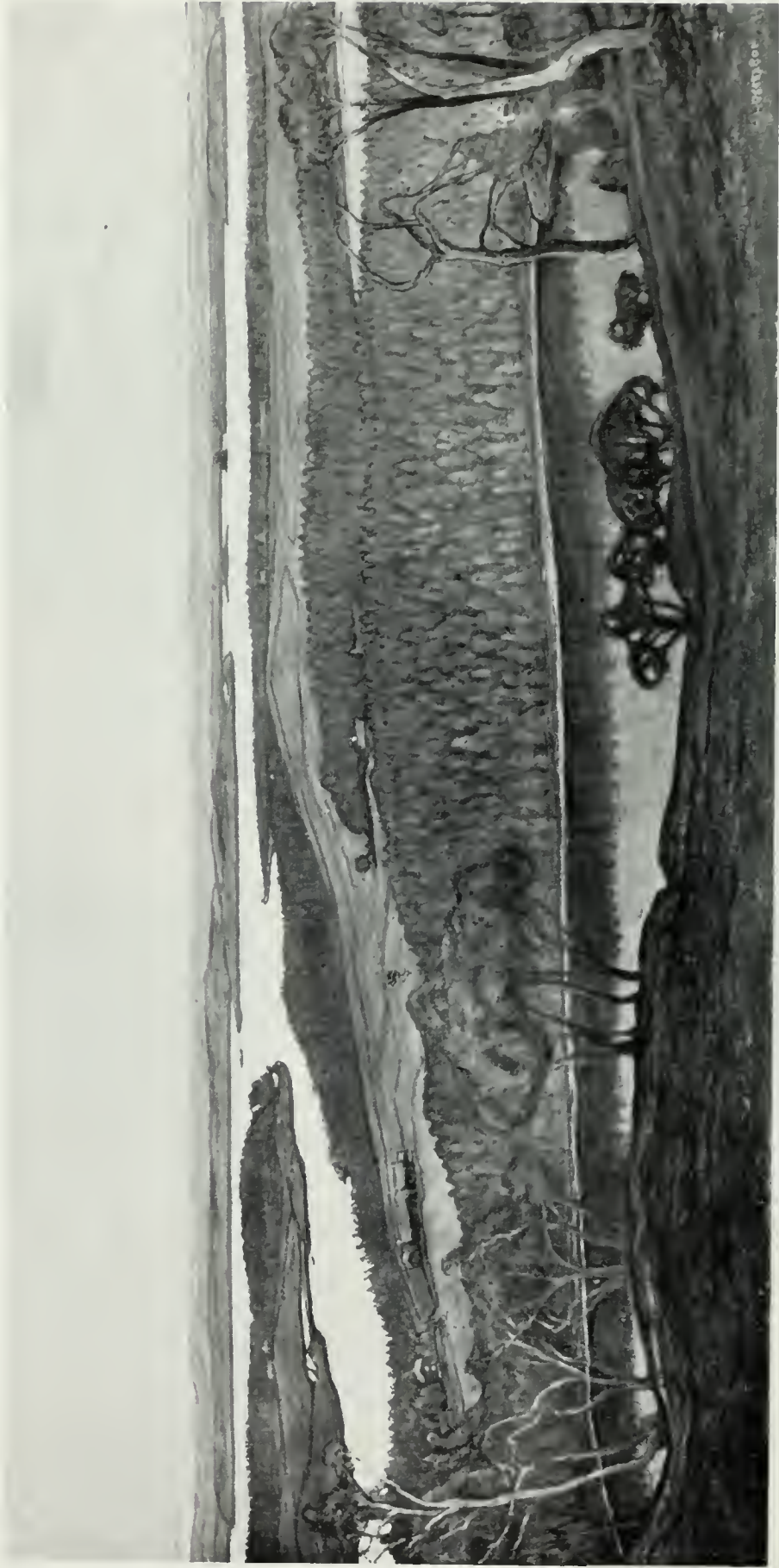
Max Liebermann: Filatrici olandesi.

Arthur Kampf: Nel palchetto di proscenio

Bernhard Hinna: D'inverno.

Anshelm Schultzberg: Tramonto d'inverno.

Otto Hesselbom: Ampia veduta. (Fot. Blomberg).

Otto Hesselbom: Terra ed acqua. (Fot. Blomberg).

Otto Hesselbom: La mia terra natale.

Julius Paulsen: Un gruppo d'artisti danesi.

Otto Hesselbom: Bosco e montagna.

W. J.bz Maris: Fanciulla.

P. Rostrup Boyesen: Prima mattina presso Copenaghen

Mikhaïl Nesterow : I sognatori.

J. Zon: Costruzione di una strada nel polder.

D. de Vries Lam: Dopo la burrasca di neve.

Oda Krohg: Lanterna giapponese.

Th. Schwartze-van Duyl: La signora Van Ogtrop e le sue figliuole.

Christian Krohg: Visita di condoglianza.

Halfdan Ström : Interno rurale.

Halfdan Ström: Fanciulli che giuocano.

Otto Valstad: Chiaro di luna.

Oskar Björck: Ritratto della baronessa di Tralle.

Otto Heichert: Autoritratto

Gustav Adolf Fjaestad: Mattino d'inverno. (Fot. Sjöberg).

Gustav Adolf Fjaestad: Torrente di primavera. (Fot. Sjöberg).

Ernest Hardt: All'epoca del raccolto.

Oskar Bergmann: Nevica.

Gudmund Stenersen: Per la colazione.

Gustav Wentzel: Prima colazione.

Gustav Schönleber: Bruges.

Eugen Kampf: Fattoria in Fiandra.

Wilhelm Hambüchen: Antica città del Basso Reno.

Max Liebermann : Giardino.

Christian Skredsvig: Il villaggio natale del poeta Vinje.

José Benlliure y Gil : Il sindaco di Rocafort (Valenza).

Adolf Müller-Cassel: Mercato nella piazza Wittenberg (Berlino).

Rudolf Schramm-Zittau: Pollaio.

Eugenio Hermoso: La Juma, la Rifa e le loro amiche.

Joaquin Sorolla y Bastida: Maria convalescente.

Angelo Jank: La scorta.

Robert Weise: Signora col cane.

Elie Repin:
Ritratto di N. A. Morosow.

Juri Repin: Pietro il Grande
felicita le truppe dopo la battaglia di Poltawa.

Valentin de Zubiaurre: La preghiera della sera.

Ramon de Zubiaurre: Vagabondi e mendicanti.

Ramon de Zubiaurre: Nell'intimità.

Valentin de Zubiaurre: Ritratto di mio padre e di mia sorella.

Walter Thor: Mio padre.

Valentin de Zubiaurre: La famiglia del picador.

Joaquin Sorolla y Bastida: Ritratto del signor Berueta.

Fernando Alvarez Sotomayor: Ritratto del pittore Helsoy.

José Benlliure y Gil: Nel giardino.

John Lavery: Lo studio del pittore.

Manuel Benedito:

Alla predica.

Edvard Munch: La fanciulla malata.

Valentin Serow: Ida Rubinstein.

Frank Brangwyn: Il vino.

Philip Maliavine: Una vecchia.

Boris Koustodiew: Ritratto.

Konstantin Makowski: Cerimonia nuziale del XVII secolo.

Fedor Sytchkow: Un passaggio difficile.

Richard Bergholz : Inondazione di primavera.

José Benlliure y Gil: Spagnola.

José Benlliure y Gil: Lo zio Millares.

Carl Larsson : Autoritratto.

(Proprietà della Galleria degli Uffizii).

Carl Larsson : Le peonie.

Carl Larsson: Gl'iris.

Ignacio Zuloaga : Stanchezza.

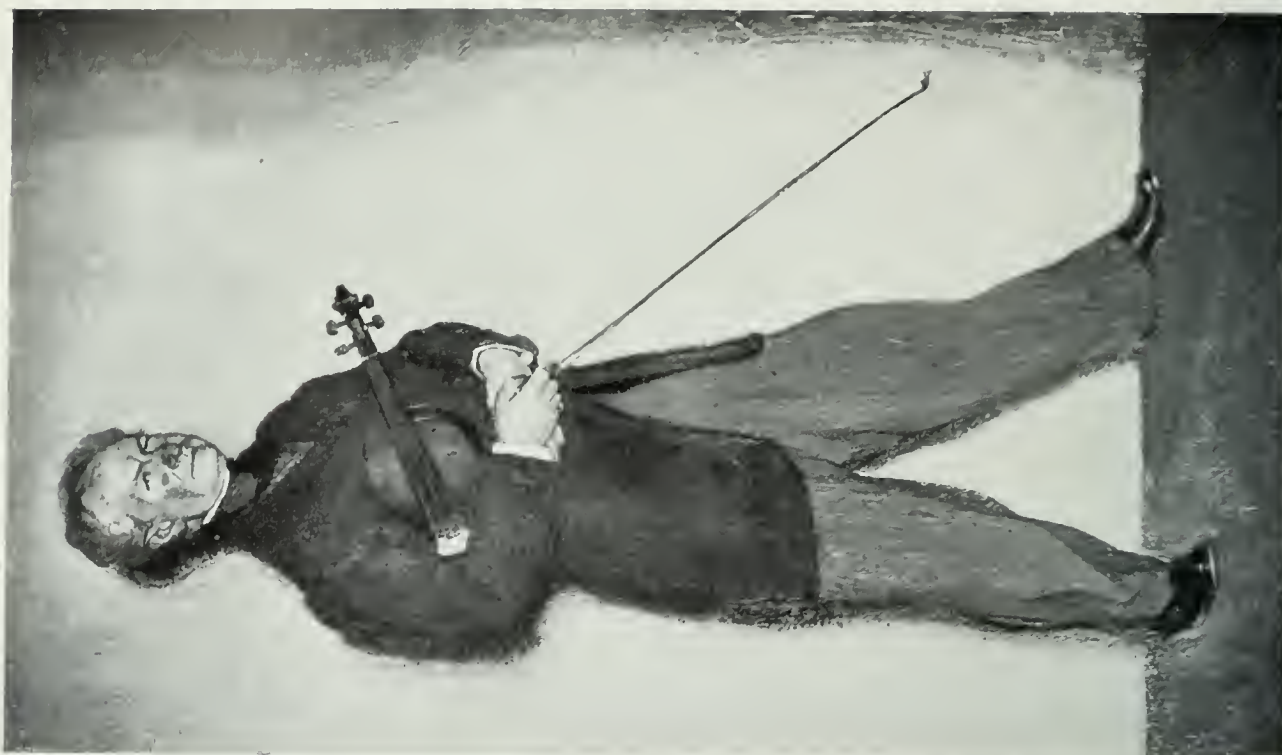
(Fot. Vizzavona).

Ignacio Zuloaga: Il vecchio arzillo.

(Fot. Vizzavona)

Ignacio Zuloaga : La vecchia Castiglia.

Manuel Benedito: Vecchie olandesi.

Ignacio Zuloaga : Lola la gitana.

Ignacio Zuloaga : Ritratto del signor Lanapidie.

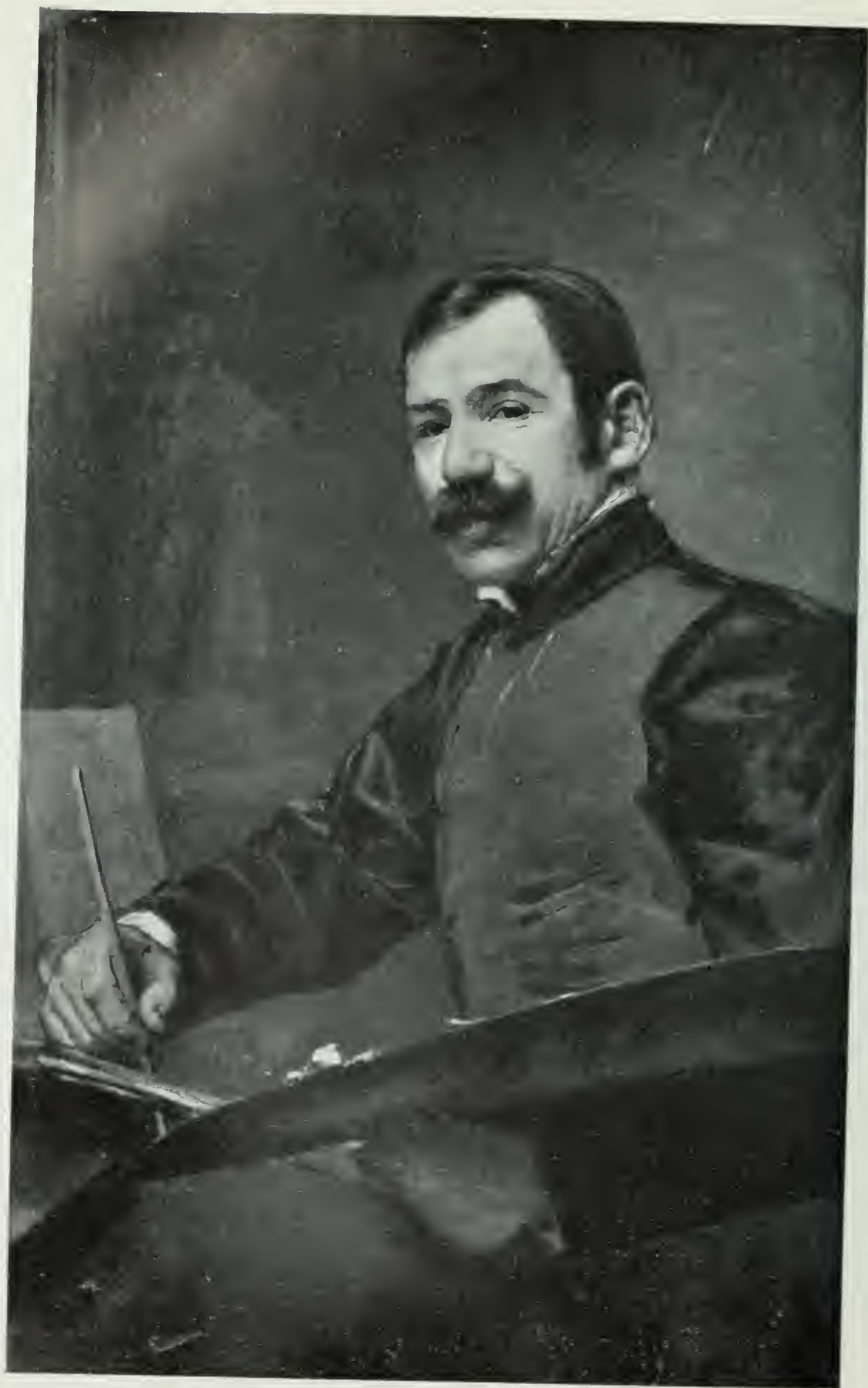
(Fot. Vizzavona).

Ignacio Zuloaga: Toreri di provincia.

Ignacio Zuloaga: Speziale di campagna

(Fot. Vizzavona).

Joaquín Sorolla y Bastida: Madre.

Joaquin Sorolla y Bastida: Autoritratto.

José Carbonero Moreno: Ritratto di Mariano Benlliure.

Marcel Baschet: Ritratto di Jean Richepin.

Roberto Domingo y Fallola : Scena di una corrida.

José Bermejo y Sobeva : La vendetta.

Salvador Barbudo: Nel coro.

José Benlliure y Gil: Vecchi in chiesa.

Mariano Barbasán: La piva.

Hermenegildo Estevan: Lago negli Appennini.

Gustavo Bacarisas: Mercato a Tangeri.

José Nogué: Notte di luna a Bruges.

José Benlliure y Gil:

La nipote del curato.

Frigyes Strobentz:

Dinanzi allo specchio.

Károly Ferenczy : Prima del bagno.

José Benlliure Ortiz : Pranzo di nozze.

Hugô Poll : Pescheria in Bretagna (pastello).

José Bermejo y Sobeva : Il giudizio di Paride.

Enrique Serra: Malia.

Gésa Mészöly: Il lago di Balaton.

Kornélia Paczka : Paesaggio.

Ödön Kacziány : Le rovine del monastero.

Gonzalo Moreira: Giorno di festa.

Antonio Reyna: Sotto la pergola (Andalusia).

Carl Vinnen: Inverno.

Benno Becker: Mattino di primavera.

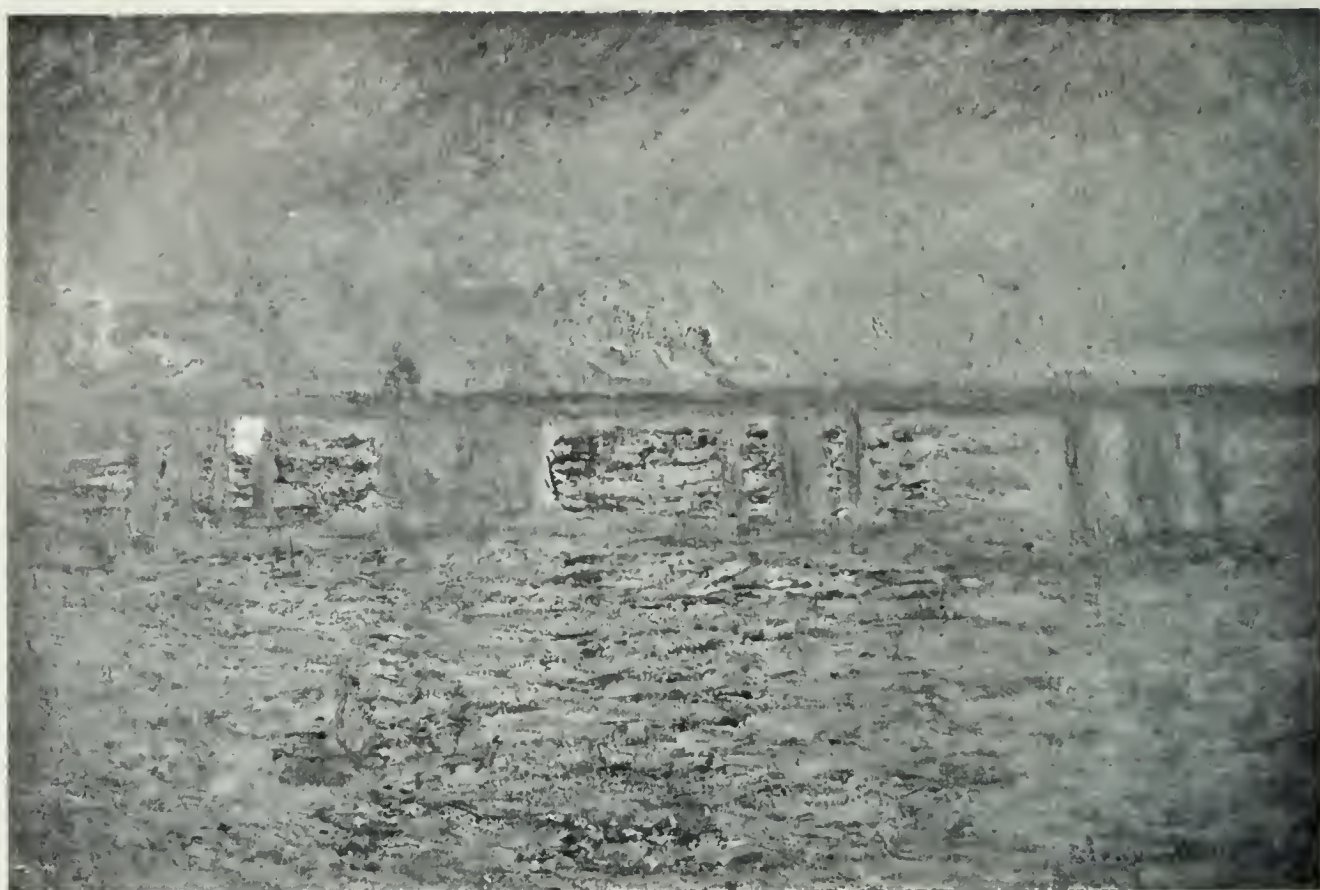
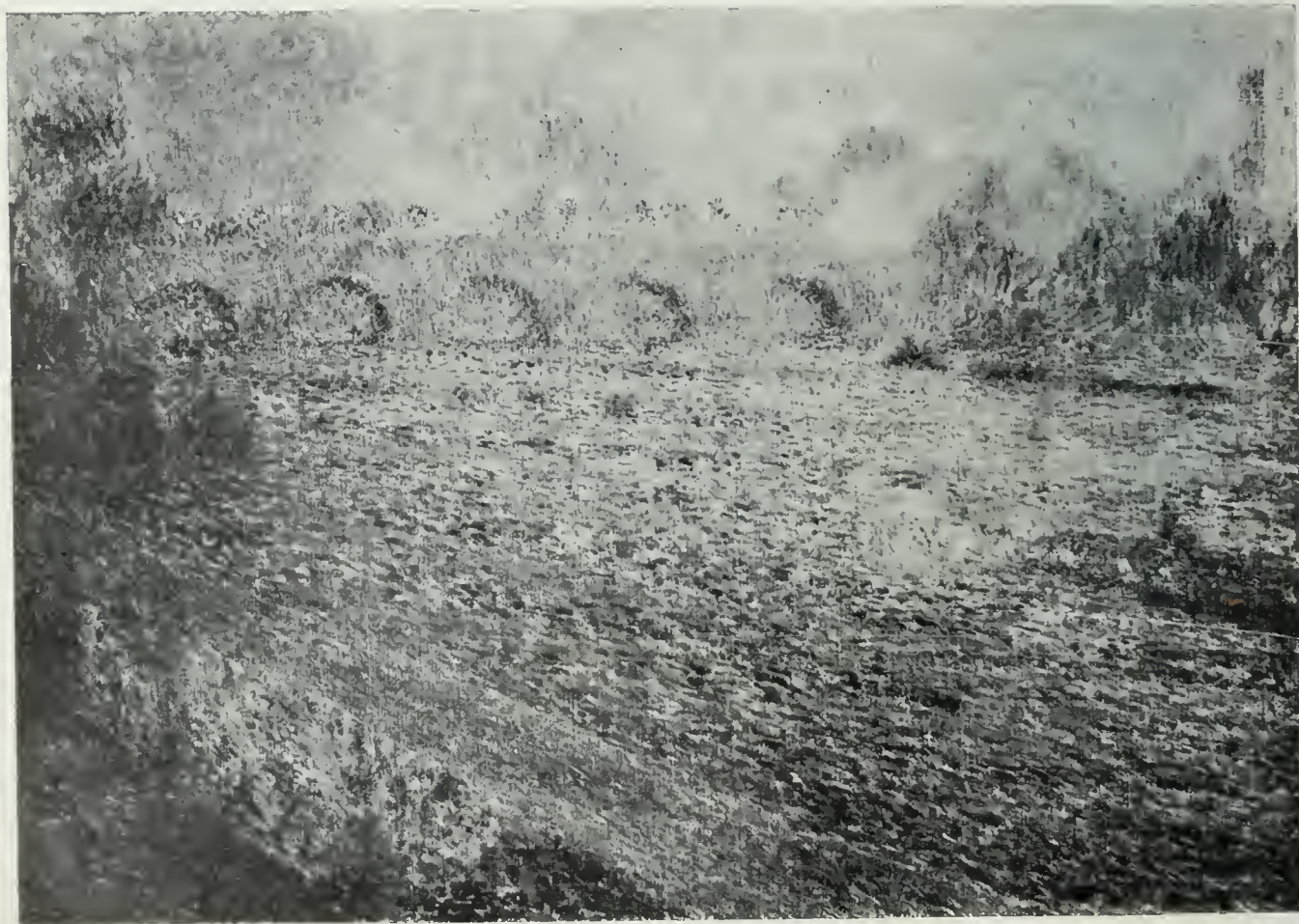
José Ramon Zaragoza : Ritratto della signora C. V.

Théodor Desch : I mazzi di fiori.

Gyula Benczur: La Madonna della lepre.

Raoul du Gardier: La terrazza

Santiago Rusiñol : Padiglione.

Édouard Vuillard : Giocatori di scacchi.

Claude Monet: Il Tamigi.

Henry Le Sidaner: La Senna a Parigi.

Ladislas Mednyanszky : Inverno.

André Dauchez: I pini di Lesconil.

J. Francis Auburtin : Il giardino del mare.

Henry Caro-Delvaille: La moglie e le sorelle dell'artista.

Pál Merse de Szinyei : Paganesimo.

Pál Merse Szinyei: L'allodola.

(Col cortese permesso della Società Könyres Kálmán di Budapest).

Pál Merse de Szinyei : La colazione sull'erba.

Max Buri : I vecchi.

Ferdinand Hodler: Taglialegna.

István Csók: La via del teatro popolare.

(Col cortese permesso della Società Kõnyres Kálmán di Budapest).

István Csók: Nello studio dell'artista.

István Csók: Thamar.

Károly Brocky : Riposo.

Georges Desvallières: Ritratto di signora.

Ernest Laurent: Ritratto femminile.

Charles Cottet : I rifiuti del mare

Lucien Simon: Domenica delle palme.

Adolf Münzer: Dinanzi allo specchio.

Adolf Münzer: Ritratto di signora vestita in nero.

Bertalau Karlovszky : Contadina ungherese.

Béla Iványi-Grünwald : Camera bianca.

Clémentine Dufau : La Geologia.

Aimé Morot : Ritratto del pittore E. Hébert.

Jenö Jendrassik: Miseria.

Izsak Perlmutter: Fiera a Besztercebánya.

Manó Vestróczy : Donna nuda.

Max Schlichting : Ora mattutina.

Ladislas de Paál: La foresta di Fontainebleau.

Colin Campbell Cooper: Bowling Green (New York).

Lajos Márk:

Gioielli.

(Col cortese permesso della Società Könyres Kálmán di Budapest).

Abbott H. Thayer:

Figura alata.

Mihály Munkacsy : L'ultimo giorno d'un condannato.

(Col cortese permesso del signor Charles Sedelmeyer di Parigi).

Mihály Munkacsy: Cristo dinanzi a Pilato.

(Col cortese permesso del signor Charles Sedelmeyer di Parigi.

Albert Besnard: Ritratto della moglie dell'artista.

Fülöp László: Papa Leone XIII.

Fülöp László: Ritratto della signora de Jaunes.

Fülöp László: Ritratto della signorina M. van Riemseyk.

Fülöp László: Ritratto della signora Tranton.

Fülöp László: Ritratto della signora Hubay.

Michael Munkácsy : Angolo di finestra.

Vitali Tikhow : Le bagnanti.

N. V. Dorph: Il pittore Willumsen e sua moglie.

Vilhelm Hammershoi: Giovine signora vista di spalle.

Ignacio Zuloaga: Mio zio Daniele e la sua famiglia.

Ignacio Zuloaga: La vittima della festa.

Ignacio Zuloaga: Ritratto della signora Quintana De Moreno.

Georg Ferdinand Waldmüller : Ritratto maschile.

Gustav Klimt: Ritratto.

Gustav Klimt: Ritratto della signorina Wittgenstein.

Gustav Klimt: Le due sorelle.

Gustav Klimt : La Legge.

Ferdinand Ruszczyc:

Interno.

Walter Hampel:

Camera di un'antica casa forestale.

Herman Vedel:

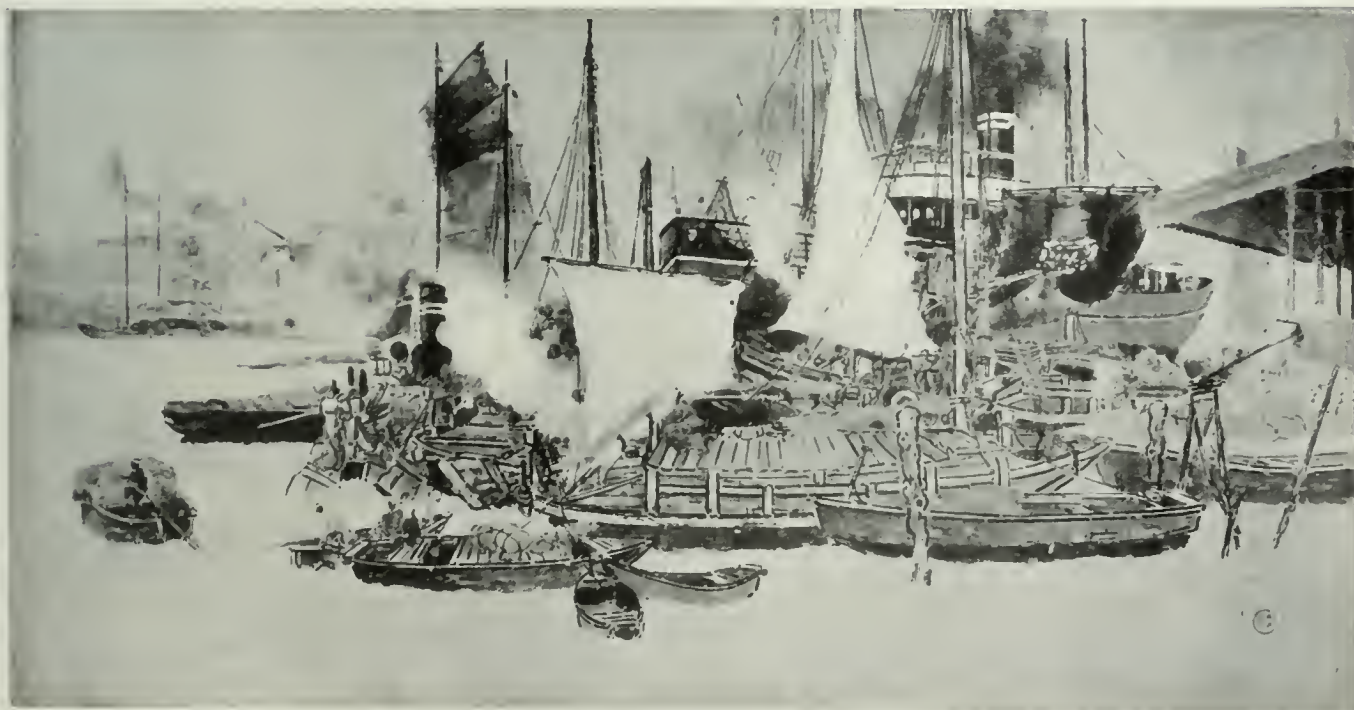
Al balcone.

Georg Ferdinand Waldmüller:

In montagna.

Saburosuke Okada: Fanciulla dai capelli neri.

Shihô Sakakibara: La giornata è ben lunga!...

Shôun Arii: Anitre.

Suikô Aoyama: Prima di levare l' àncora.

Eishu Katô : Anitrotti.

Kazô Takahashi: Vitelli nella stalla.

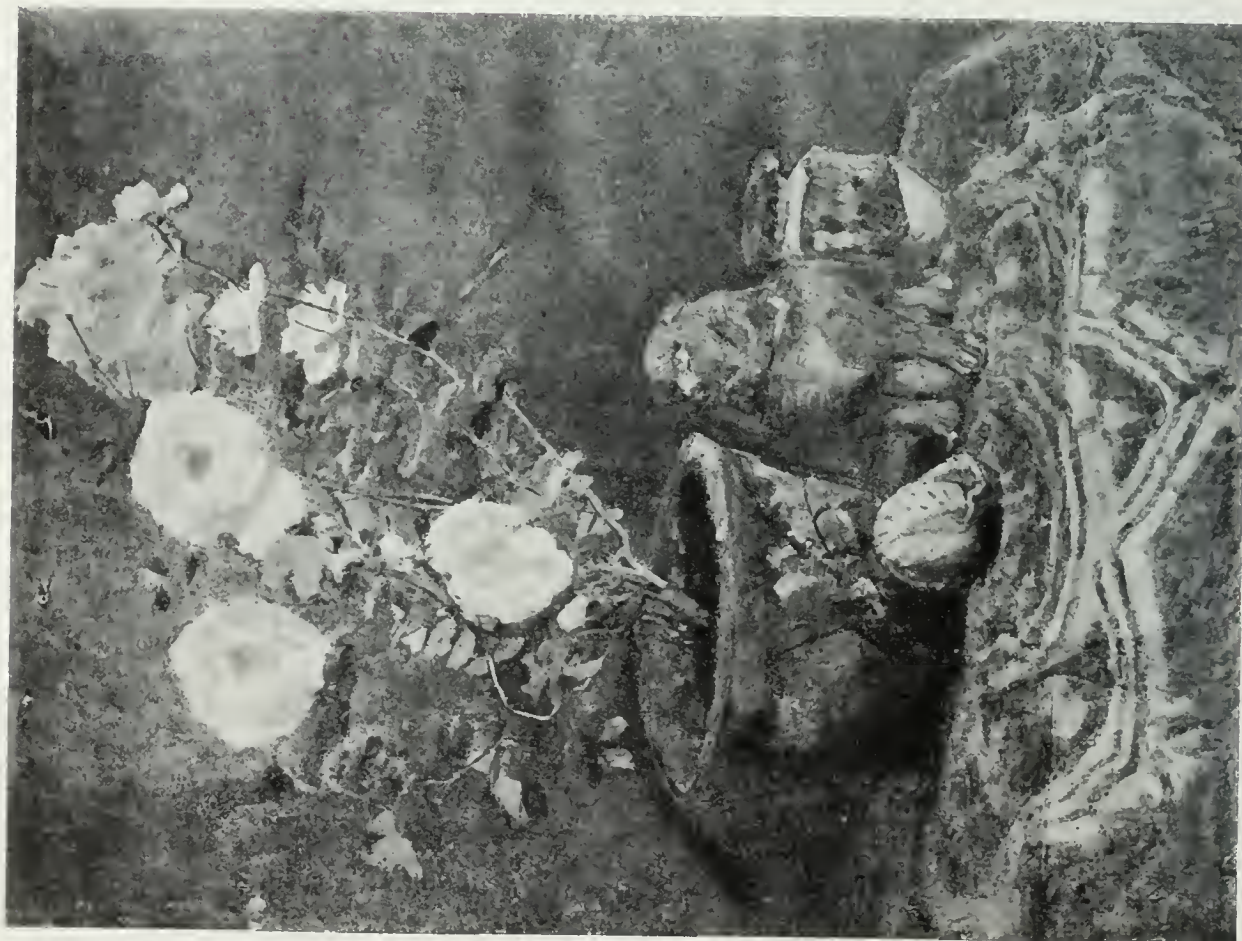
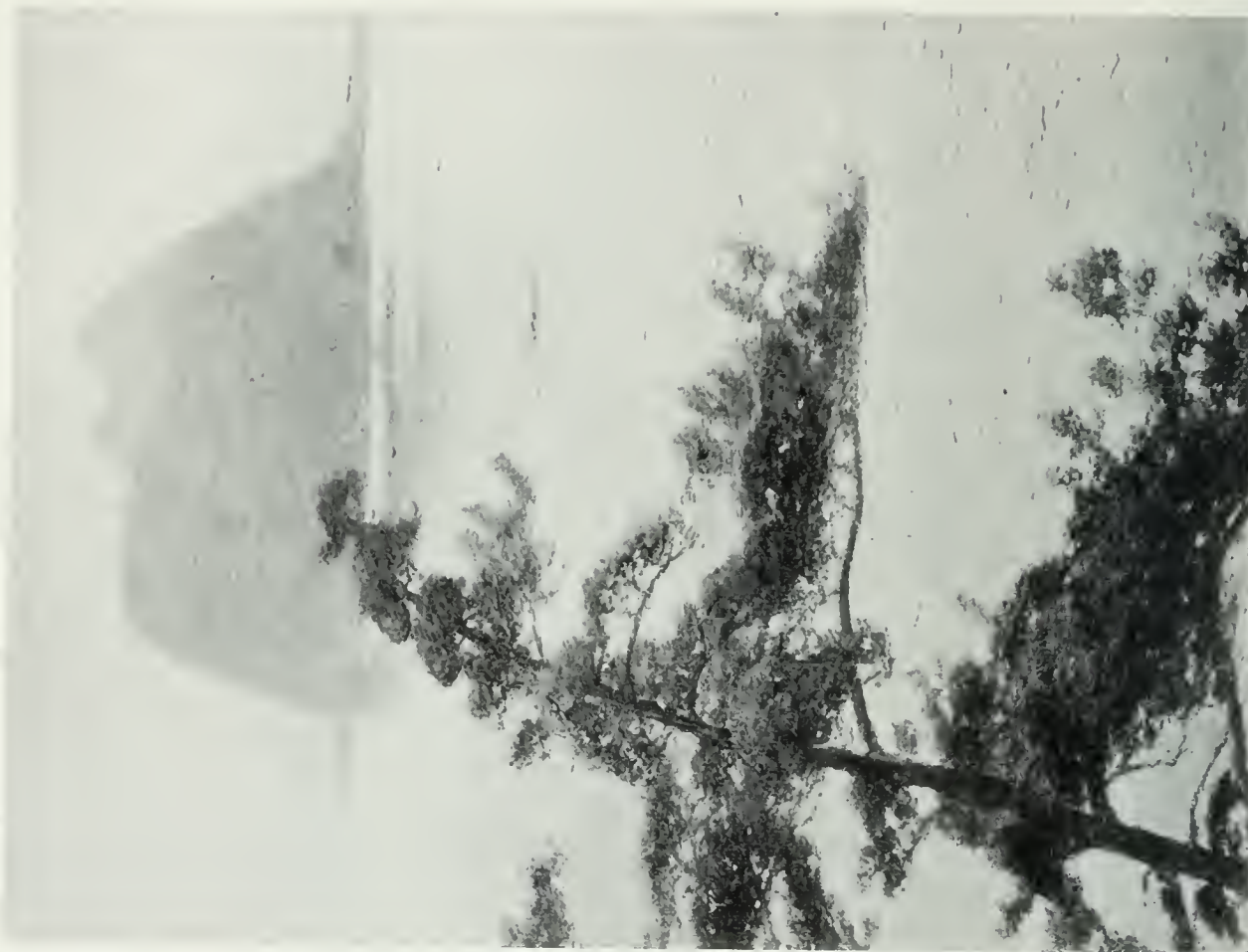
Keinen Imao: Anitre al chiaro di luna invernale.

Gyokushiu Toda : Pivieri.

Rankô Kawasaki: Intrecciando il nodo d'amore.

Shunnan Masuzu: Falco in agguato.

Gyokushô Kawubata: Brina mattutina.

Gyokushô Kawubata: Gallo e fior di ciliegio.

Jokichi Suzuki : Rose bianche.

Shiunkio Yamamoto : L'isola ed il pino.

Okoku Kishima : Scena di caccia.

Okoku Kishima : Altra scena di caccia.

Shôyen Uyemura : Le bambole.

Shiumpo Abe : Giardino.

Tsunenobu : Due cavalli sotto un salice.

Sesshiû : Gruppo di cavalli.

Chokuan: Aquila su di un ramo di pino.

Chokuan: Aquila su di una canna di bambù.

Tanniù : Un' aquila.

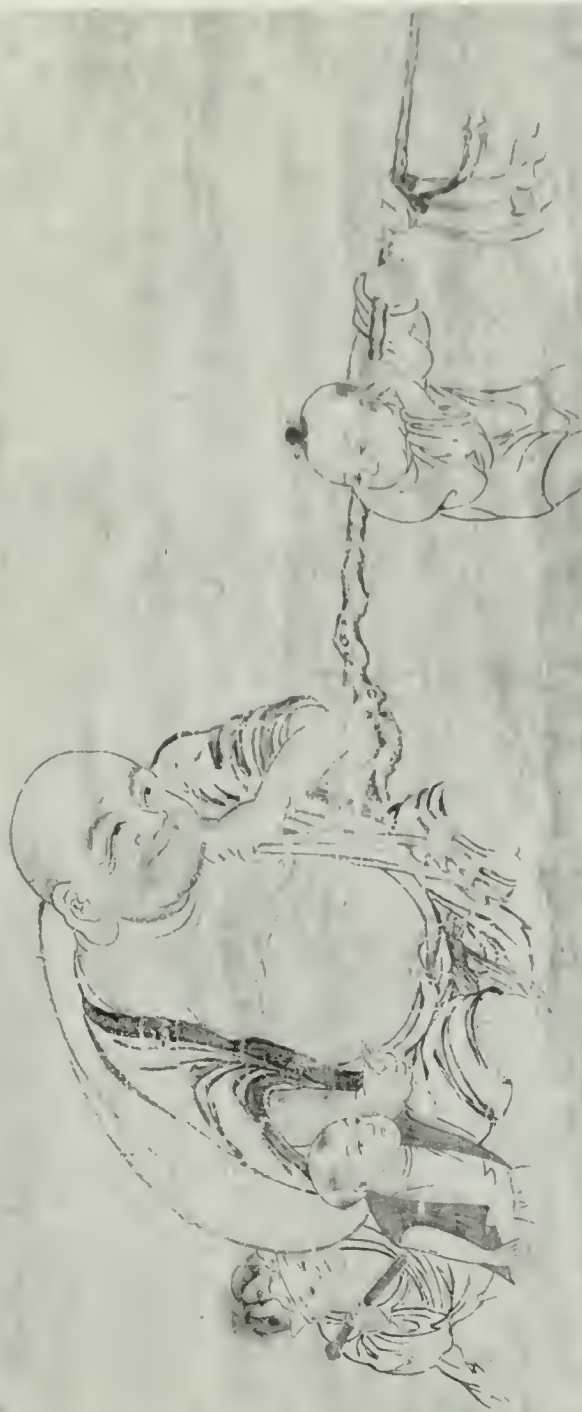
Tanniù : Una fenice.

Bumkio Nomura: Il tempio di Kiyomizu sotto la neve.

Bumkio Nomura: Notte di primavera ad Arashiyama.

Hôbun Kikuchi:

Giardino in primavera.

Eishu Katô : Volpe in una notte di primavera.

Sanraku : Il buon Hotei.

Tokurô Katada: Crisantemi.

Kuvogyo Terasaki: Giornata estiva in Cina. I.

Noboru Kasegawa: Giovanetta.

Kuvogyo Terasaki: Giornata estiva in Cina. II.

Keigetsu Kikuchi : Offerte di lanterne al tempio. I.

Chikuha Otake : Trasporto delle travi. I.

Keigetsu Kikuchi: Offerte di lanterne al tempio. II.

Chikuha Otake: Trasporto delle travi. II.

Motonobu : Anitre selvatiche.

Shôami : Veduta di Shosho.

Sosen : Scimmie.

Shôhaku : Paesaggio.

Gokio Miyake : Giardino fiorito. I.

Chikuha Otake: Un nobile in visita. I.

Chikuha Otake: Un nobile in visita. II.

Gokio Miyake: Giardino fiorito. II.

Hôgai : Un saggio sotto un pino.

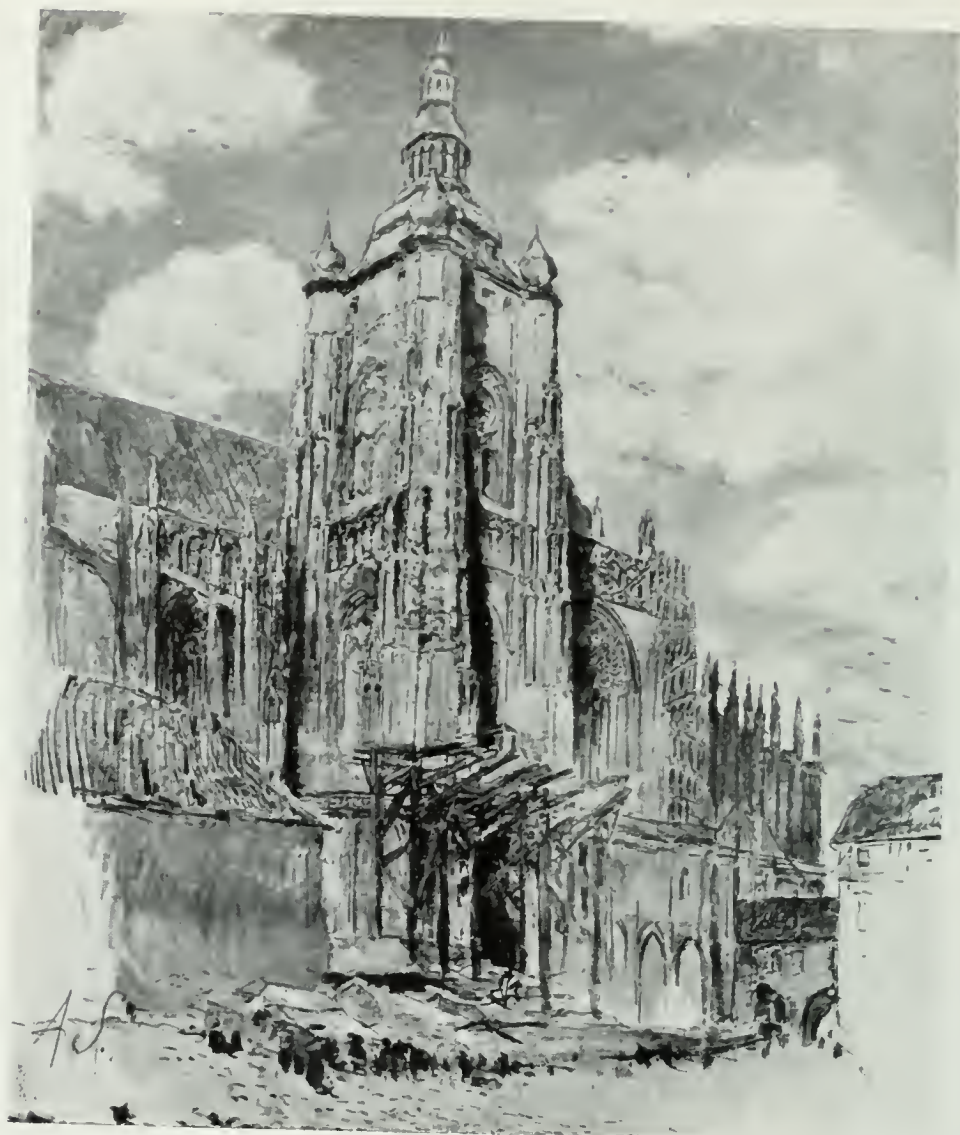
Jakuchiû : Lo storione.

Sessou : Un beccaccino.

Adolf von Menzel: Al Théâtre Gymnase.

Johannes Larsen: Acquazzoni di marzoa.

Asen Belkowsky: Motivo d' inverno.

G. Benczur: Omaggio della nazione ungherese al suo Re.

Anton Slavicek: Il duomo di S. Vito.

Anton Mauve: Renaiuolo.

Josef von Mehoffer: La dama dai lauri.

Eugène Laermans: Il silenzio.

Witold Wojtkiewicz: L'addio.

G. Jacobidès: Concerto improvvisato.

Vlastimil Hofmann : Madonna.

Peter Fendi : Bimbi al giuoco.

Mirko Racki : Marko Kraljevic divide il regno.

Mirko Racki : Marko Kraljevic abolisce il diritto padronale.

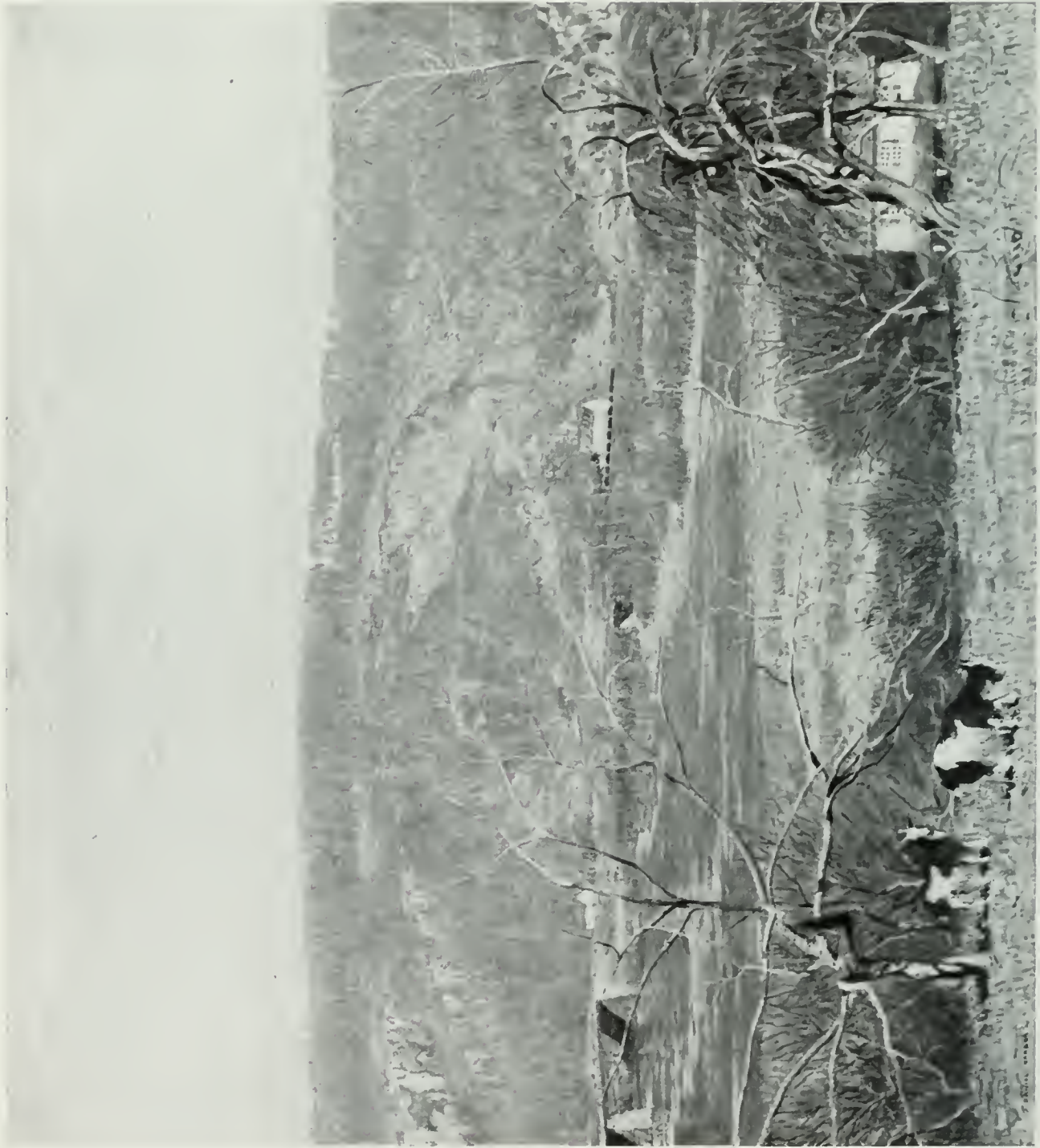
Mirko Racki: Marko Kraljevic e Musa Kesegjija.

Mirko Racki: Marko Kraljevic e Mina da Kostura.

B. W. Leader : Canale marittimo di Manchester.

Ernest Waterlow: Molino a vento.

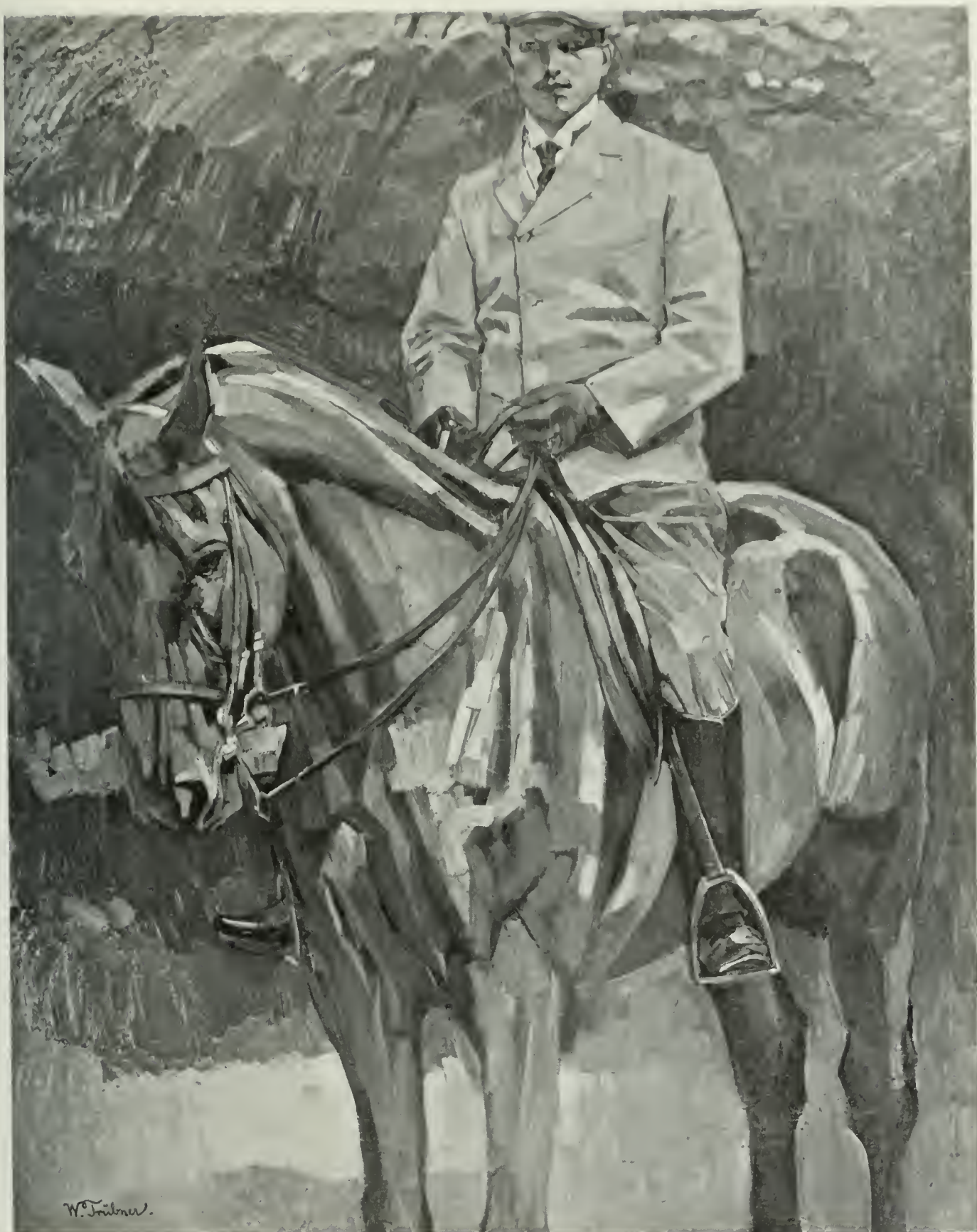
P. W. Steer : Le sinuosità del Severn.

H. Hughes-Stanton : S. Giovanni, Avignone.

Daniel Garber: Colline di Byram.

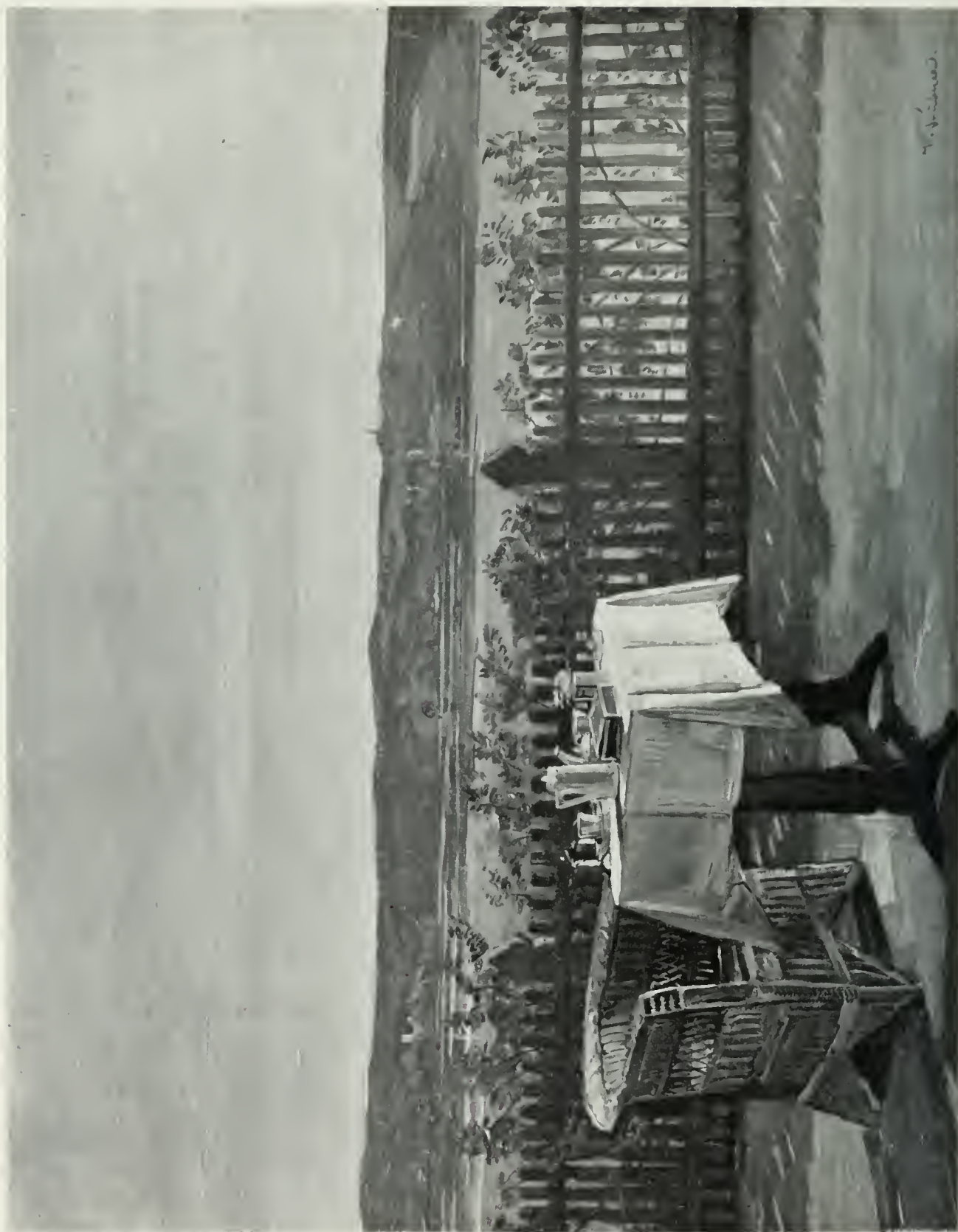
Paul Cornoyer: Pomeriggio a Madison Square, New-York.

Lawrence Alma Tadema: La galleria di scultura.

A. Stanhope Forbes: Industria villereccia.

Wilhelm Trübner: A passeggio pel bosco.

Wilhelm Trübner : A cavallo.

Wilhelm Trübner: Signora con pelliccia e cappello.

Wilhelm Trübner : Signora con pelliccia.

Wilhelm Trübner : Il lago di Stamberg.

G. H. Breitner: L'inverno ad Amsterdam.

Wilhelm Trübner: Fontana di Sigfried in Odenwald.

Colin Campbell Cooper : Bowling Green, New-York.

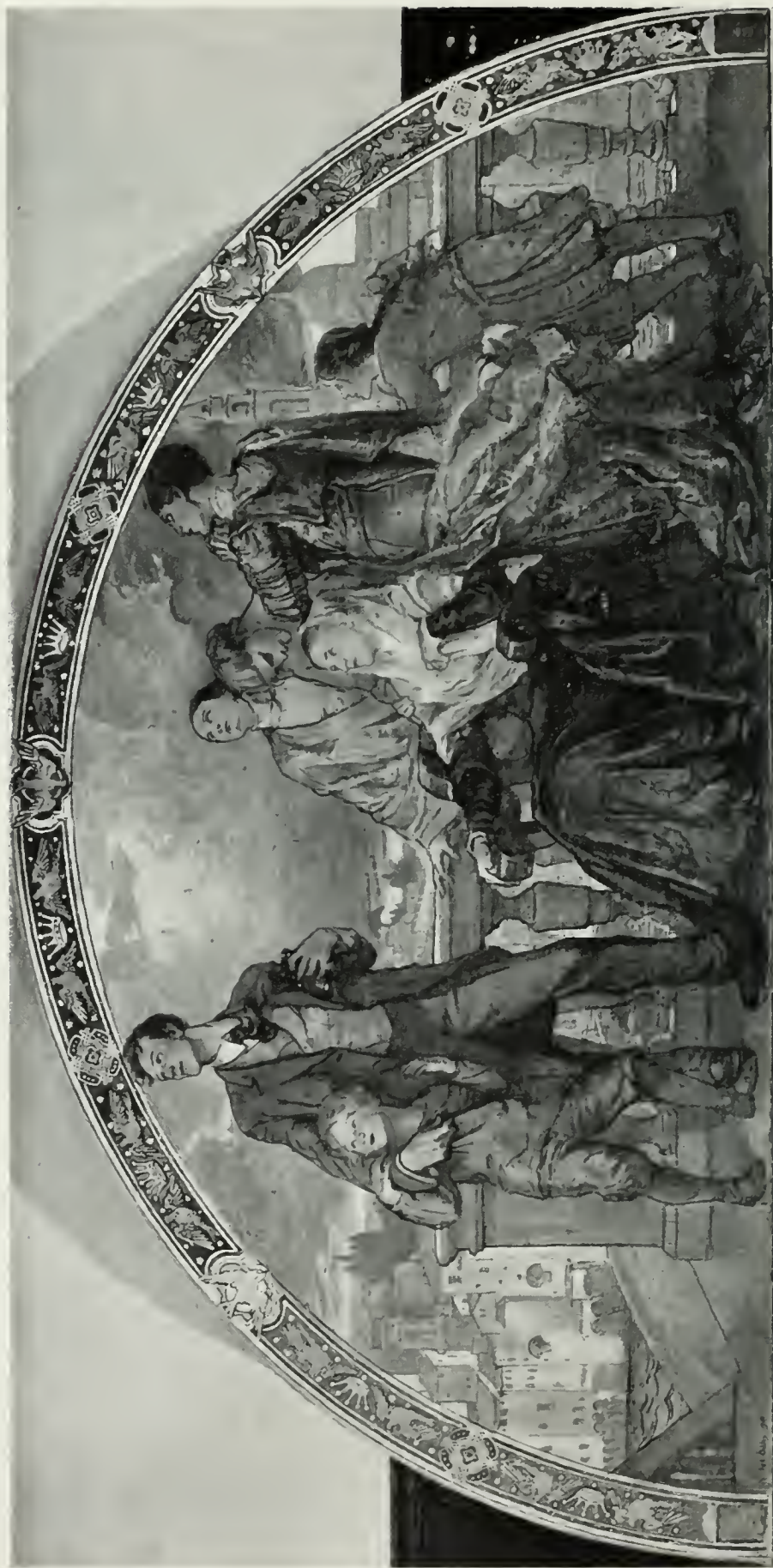
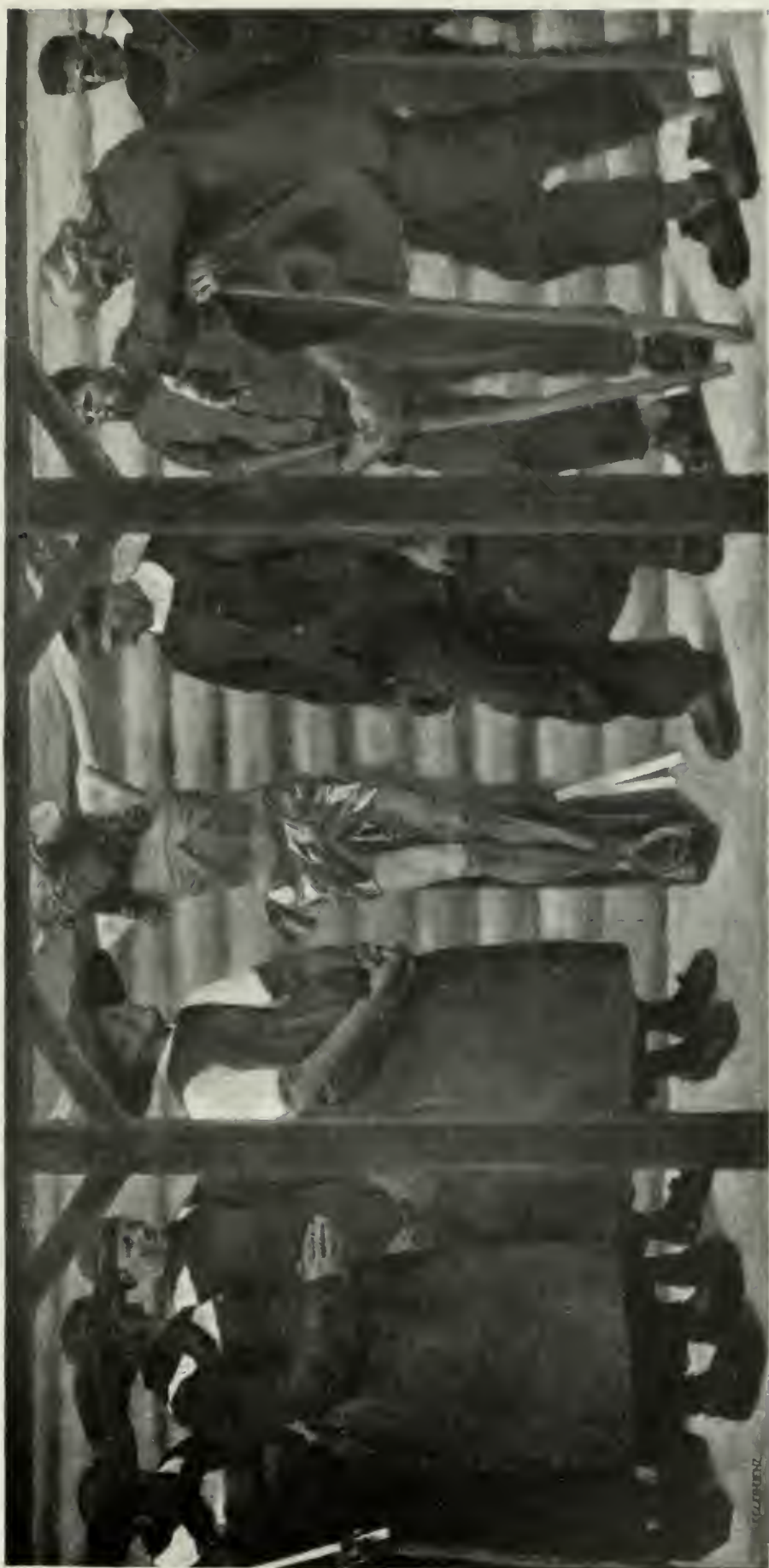
Wilhelm Trübner: Ritratto del poeta Martin Greif.

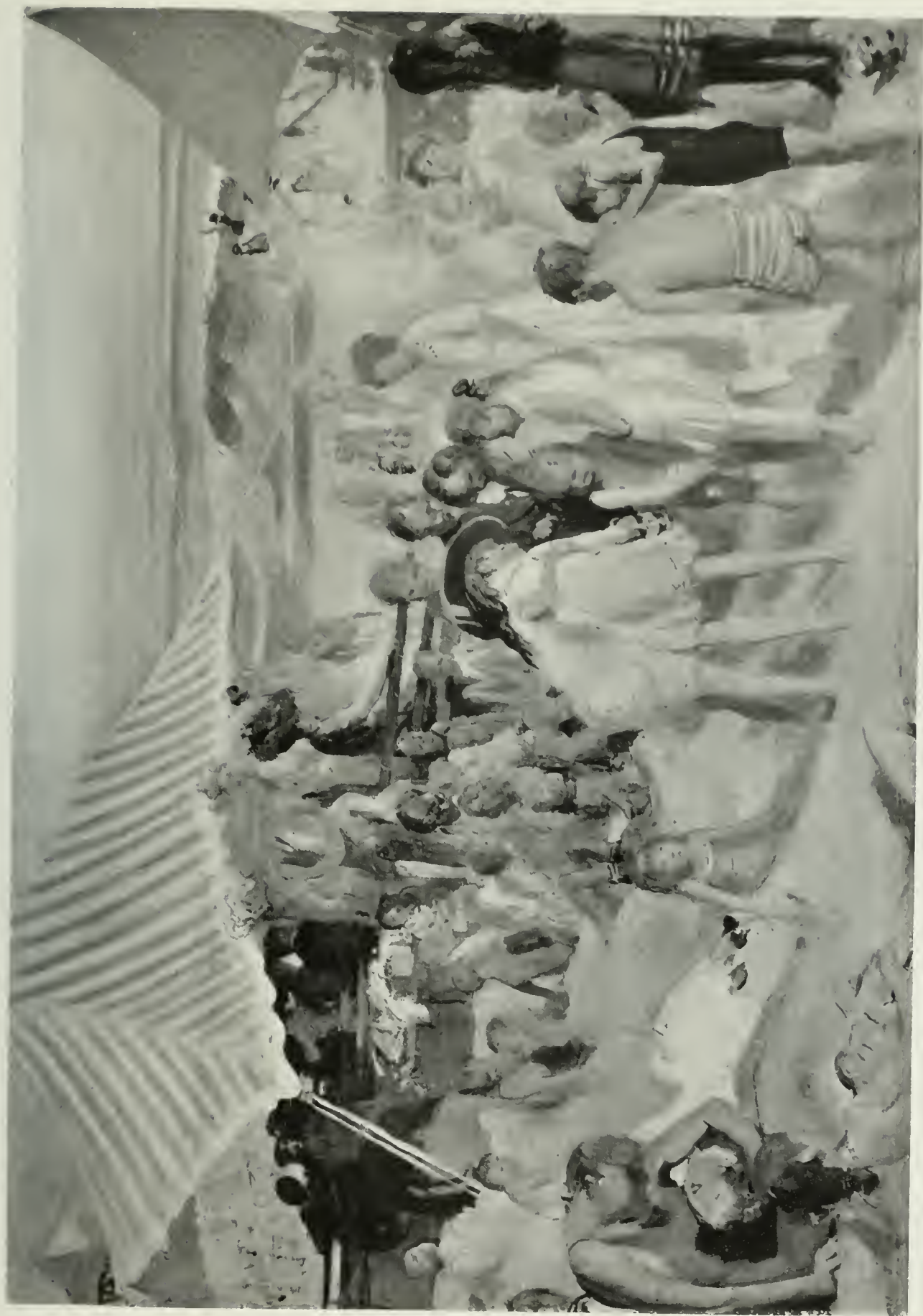
G. F. Watts : Ritratto di Walter Crane.

Isaak Perlmutter: Donna che rammenda.

Vilhelm Hammershoi : Ritratto della madre dell'artista.

Vilhelm Hammershoi : Raggio di sole.

J. H. Moore : La bimba dai capelli rossi.

Violet Oakley: L'uomo e la scienza (decorazione murale).

Adolf Egger-Lienz : Pellegrini.

Childe Hassam : Giugno.

George Bellows: Spiaggia a Coney Island.

James Guthrie: Ritratto di signora.

(Riproduzione cortesemente permessa dal proprietario Duca di Devonshire).

John S. Sargent: Le signore Acheson.

John S. Sargent: Ritratto della signora Fiske Wanno e di sua figlia.

Cecilia Beaux : Ritratto della signora Roosevelt e di sua figlia.

Gari Melchers: Salottino da lavoro.

Frederick Karl Frieseke : Finestra aperta.

S. Bisschop-Robertson : Nel granaio.

Ernest Blumenschein: Ritratto di un tragico tedesco.

Svend Hammershoi : Crepuscolo.

Albin Egger-Lienz : Falciatori in montagna.

A. M. Gorter: Giornata invernale.

Joza Uprka: Raccolta di patate.

Max Svabinsky : La signora delle camelie.

Dante Gabriele Rossetti : Lucrezia Borgia.

Walter Crane : Nascita di Venere.

Dante Gabriele Rossetti : Rosa triplex.

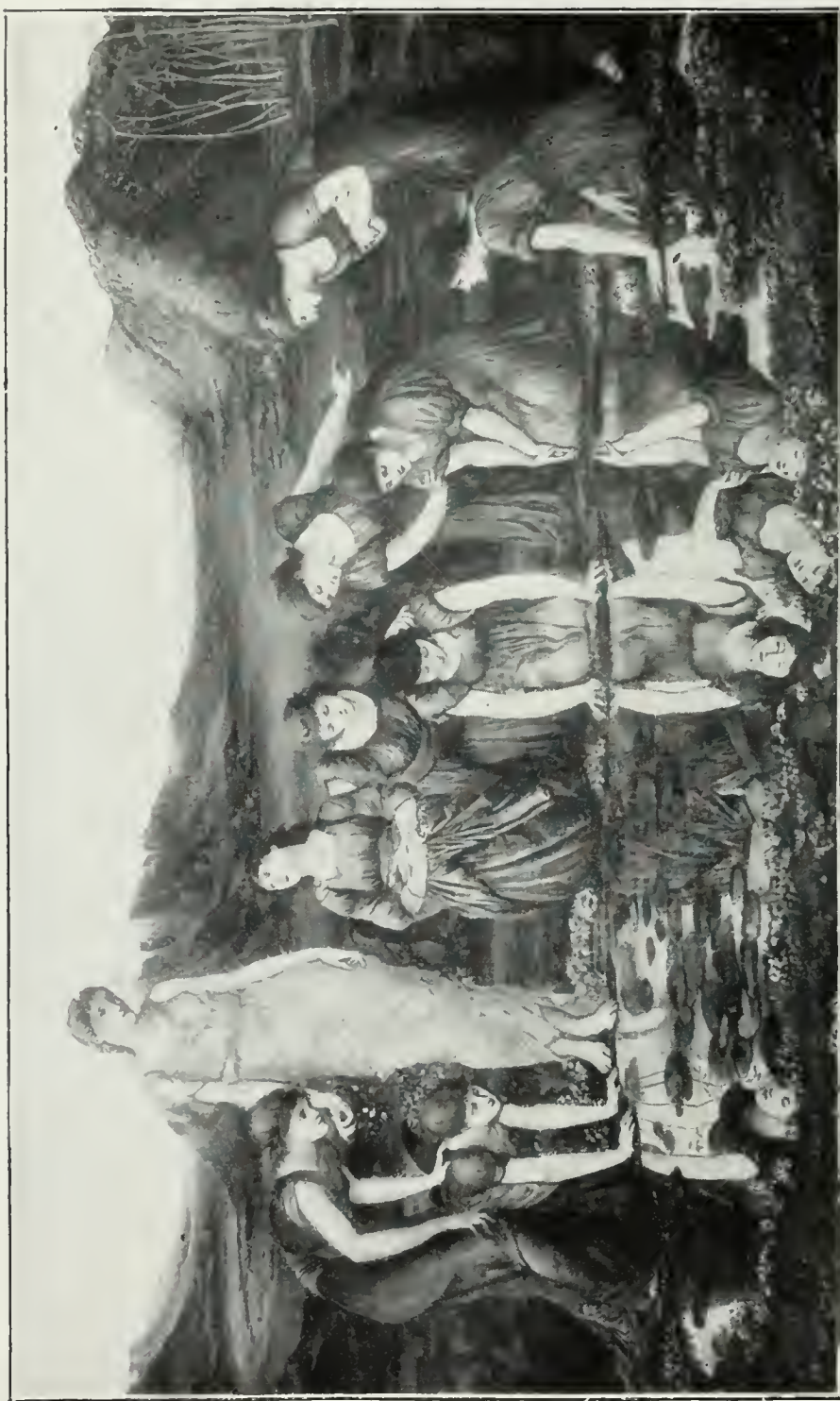
Dante Gabriele Rossetti : (Fot. Fred Hollyer di Londra).

« Salutatio in terra » :

Il saluto di Beatrice (Acquarello).

Dante Gabriele Rossetti: (Fot. Fred Hollyer, Londra).

« Salutatio in Eden »:

Dante vede Beatrice (Acquarello).

Edward Burn-Jones: Lo specchio di Venere.

Nikolaus Schattenstein: Ritratto del signor Rothberger.

Matej Jama: Inverno.

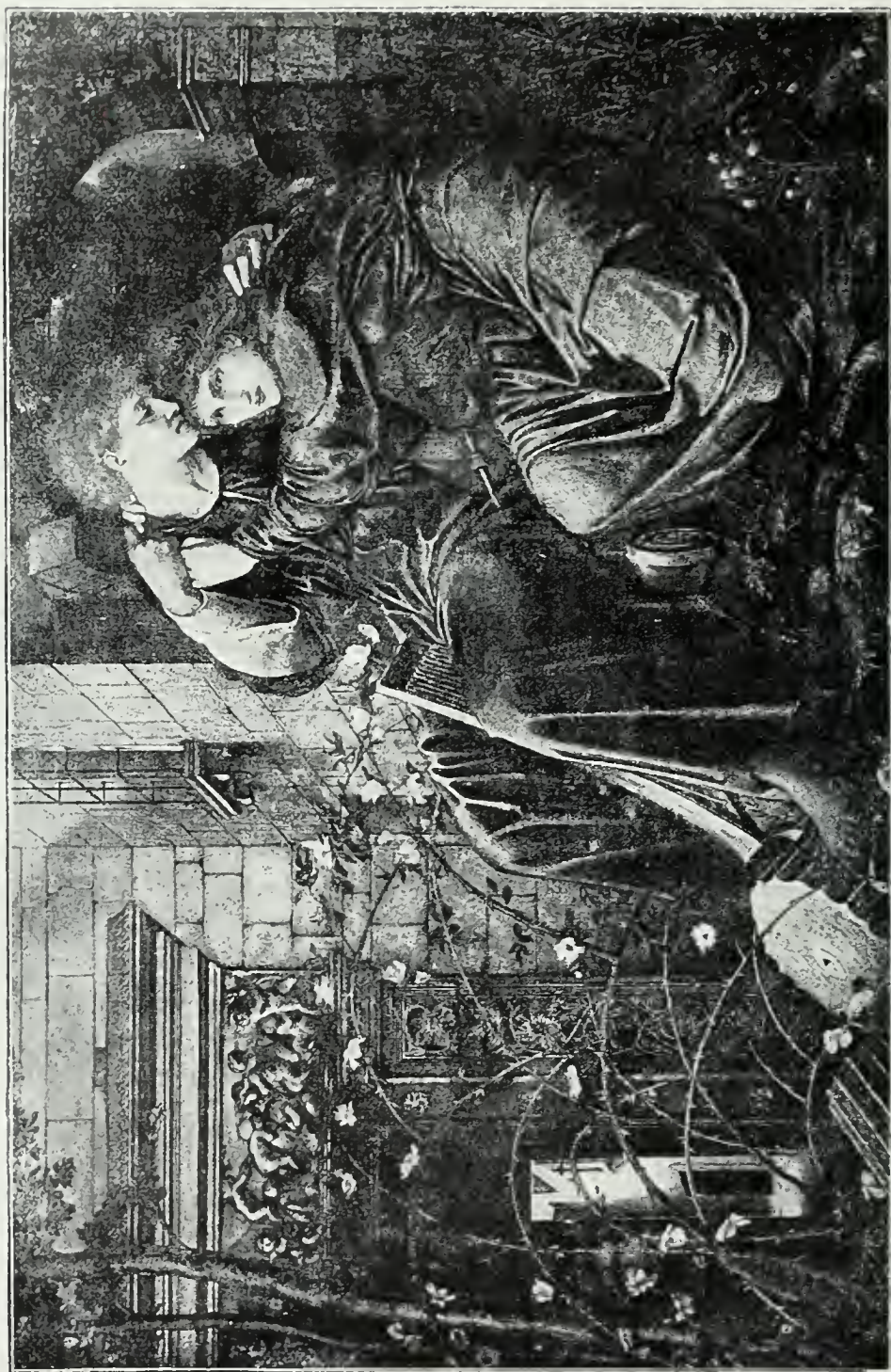
Ferdinand Waldmüller: Ritratto di vecchia signora.

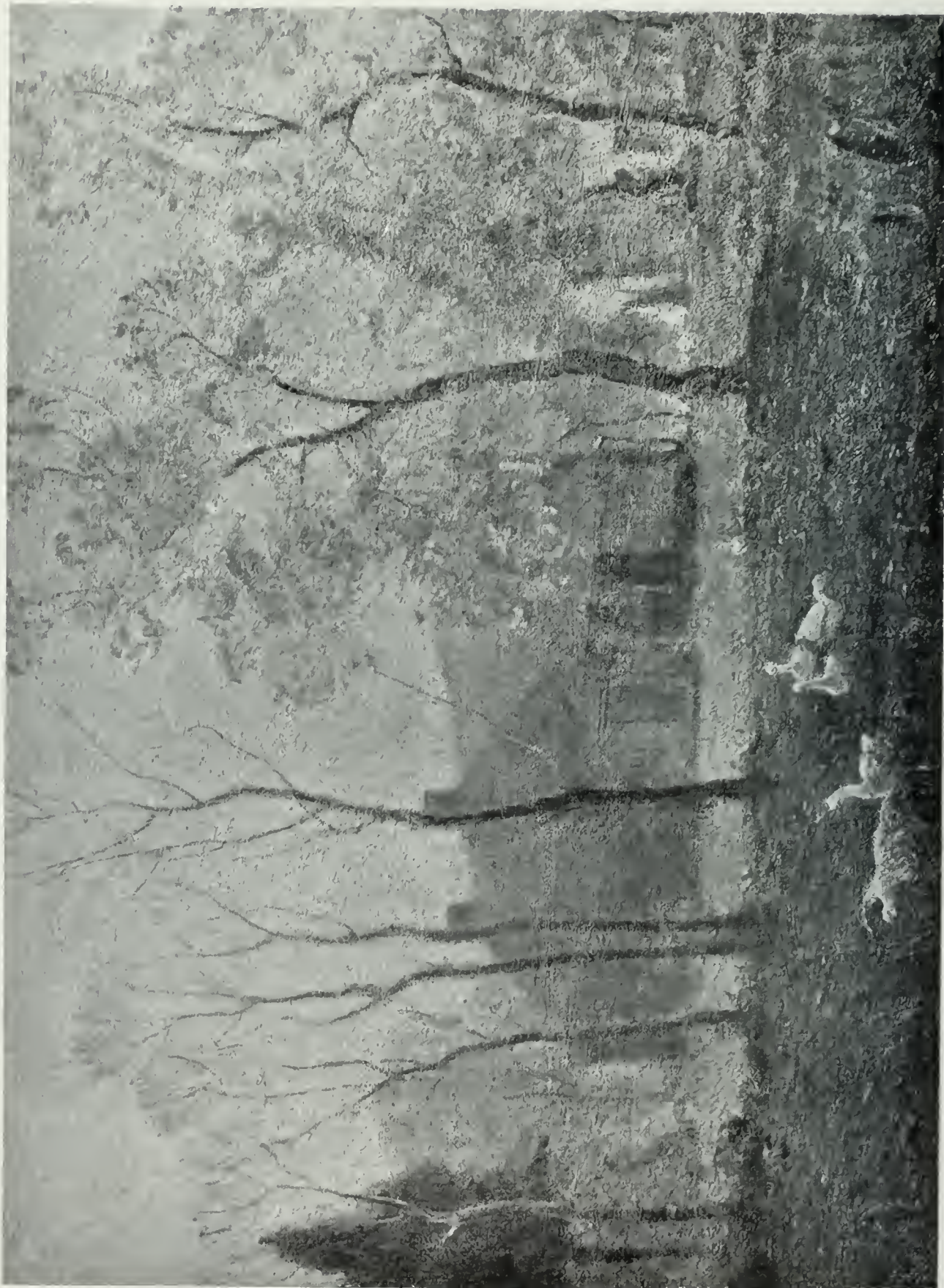
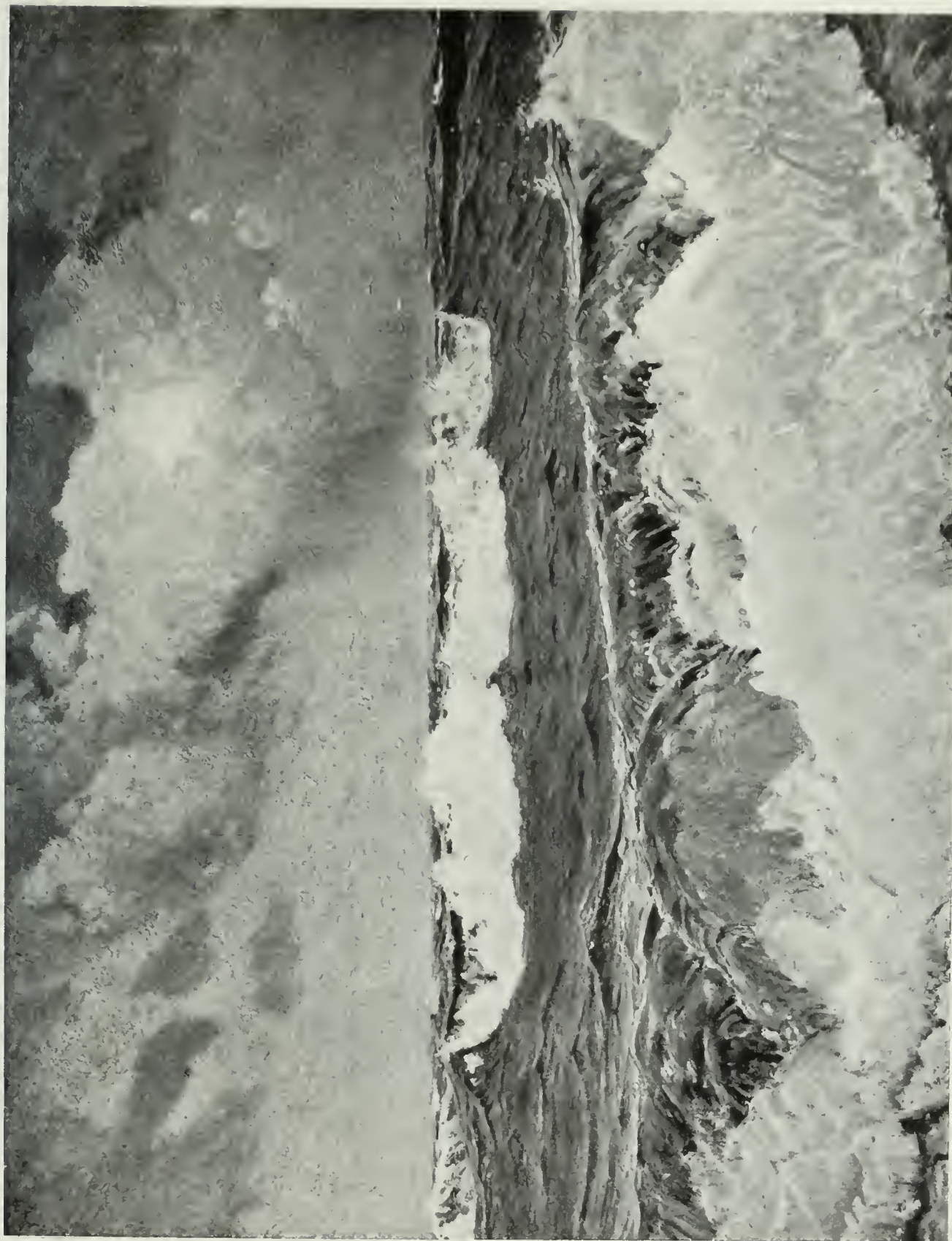
Rudolf Bacher: Ritratto del critico d'arte Kurzmany.

Adalbert Hynais: Ritratto.

Leopold Horovitz: Ritratto del professore Pal

Jacek Malczewski: La morte di Ellenay.

Dante Gabriele Rossetti: Marianna.

Edward Burne-Jones: Amore fra le rovine

Walter Crane: Primavera romana.

W. Granville Smith: Estate indiano.

Frederick J. Waugh : L'uragano minaccia.

Hermann Urban: Solitudine (Isole Pontine).

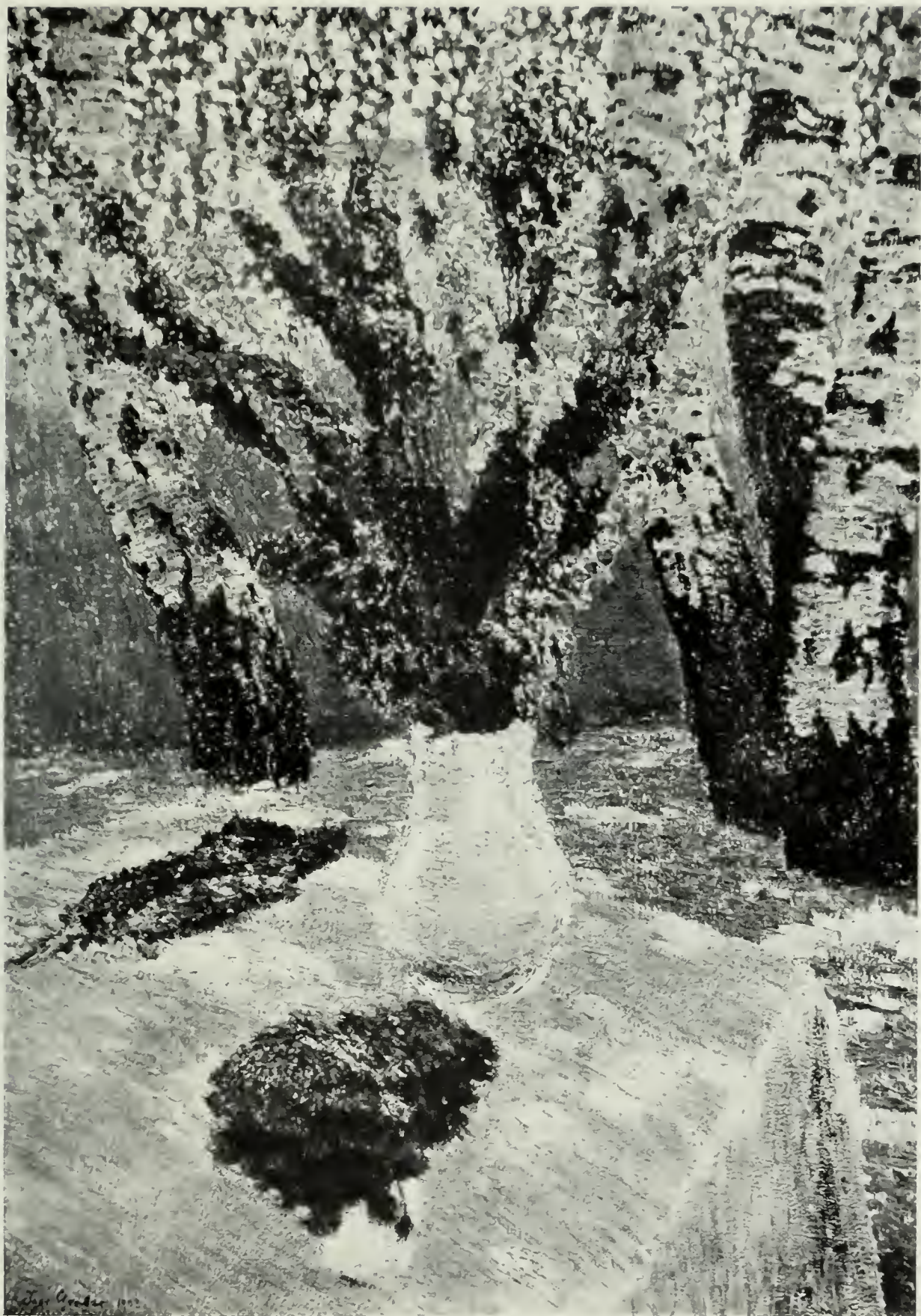
Hermann Urban: Paesaggio bavarese.

Edmund C. Tarbell: Fanciulle che leggono.

Harald Sohlberg: « Andante ».

James R. Hopkins : Dietro la persiana.

William Merritt Chase: Madre e figlia.

Alice Ronner : Fiori.

Igor Grabar: Fiori.

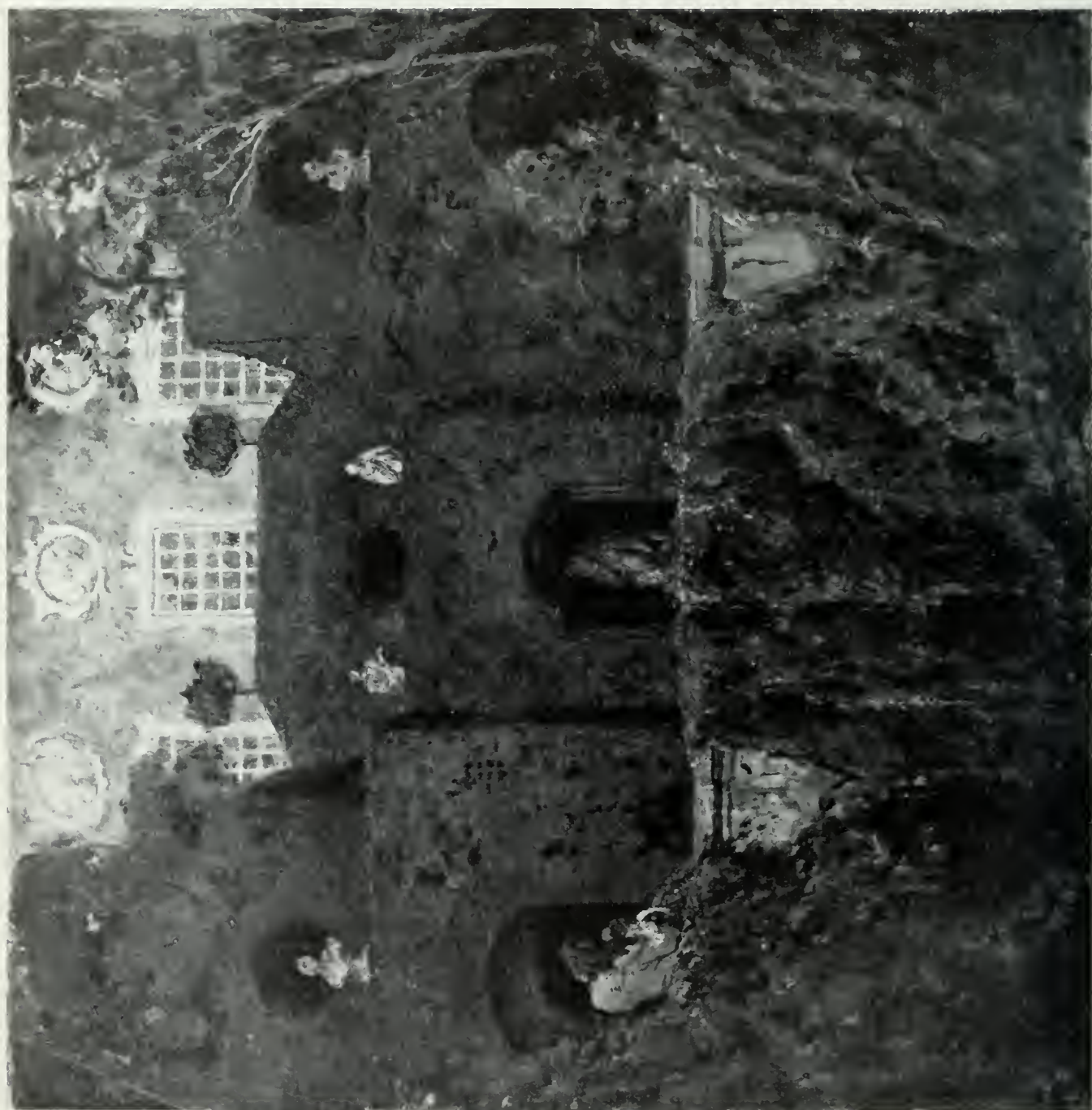
Luke Fildes: Ritratto dell'on. Lloyd-George.

Cuno Amiet : Ritratto di donna.

Charles Hermans : Altruismo.

P. J. Dierchx : Interno.

Alexandre Benois : Il bagno della Marchesa.

Alexandre Benois : La pantomima galante.

Alexandre Benois: Il bacio.

Alois Kalvoda : Primavera.

Giorgio Szoldatits : Ritratto femminile.

Giorgio Szoldatits: Ritratto dell'autore e d'una sua allieva.

Giorgio Szoldatits : Casa in costruzione.

Giorgio Szoldatits : Ritratto femminile.

W. Rothenstein: Leggendo il libro di Ester.

Marie Hauge : Desinare contadinesco in Norvegia.

Simon Maris: Madre e figlia.

Ivar Arosenius: Venere.

Ivar Arosenius: L'arrivo del profeta Giona a Ninive.

Ivar Arosenius: Un gentiluomo di campagna.

Ivar Arosenius: La fanciulla dal mazzetto di fiori.

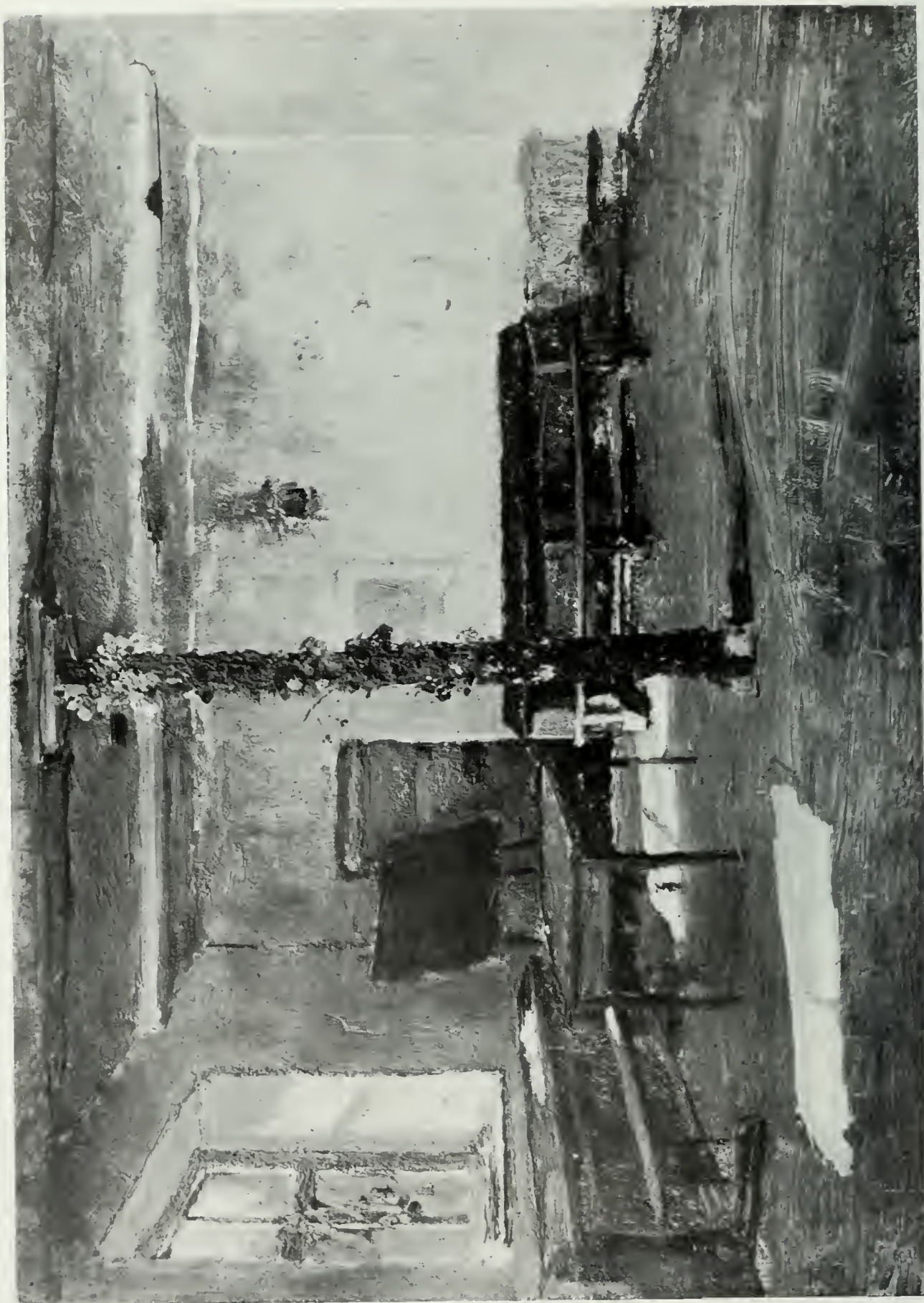
Ivar Arosenius: L'organetto di Barberia.

Ivar Arosenius: Paesaggio invernale.

Josef Manes: La cucitrice.

Ivar Arosenius: Primo pasto.

Friedrich König: Cacciatrici.

Hans Temple: Nello studio di Scharff.

Michael Munkácsy: La scuola di Kolpach.

Sandor Nyilassy: Domenica.

Hermann Richir: Uno sguardo al passato. (Fot. Becker).

Kasimir Pochwalski: Ritratto del conte Zamojski.

Amalia Besso : Ritratto muliebre.

Paolo Ferretti : Ritratto virile.

Camillo Innocenti : Di notte al « Bois de Boulogne ».

Camillo Innocenti : In ritardo.

Camillo Innocenti : Ritratto di signora.

Antonio Mancini: Il liuto.

Antonio Mancini: Il brindisi.

Antonio Mancini : Il moschettiere.

Antonio Mancini: Nudo femminile.

Felice Casorati : Persone.

Pietro Chiesa: Mattino d'estate.

Pietro Chiesa : Ritratto. (Fot. Sommariva).

Giuseppe Mentessi: Dominatore.

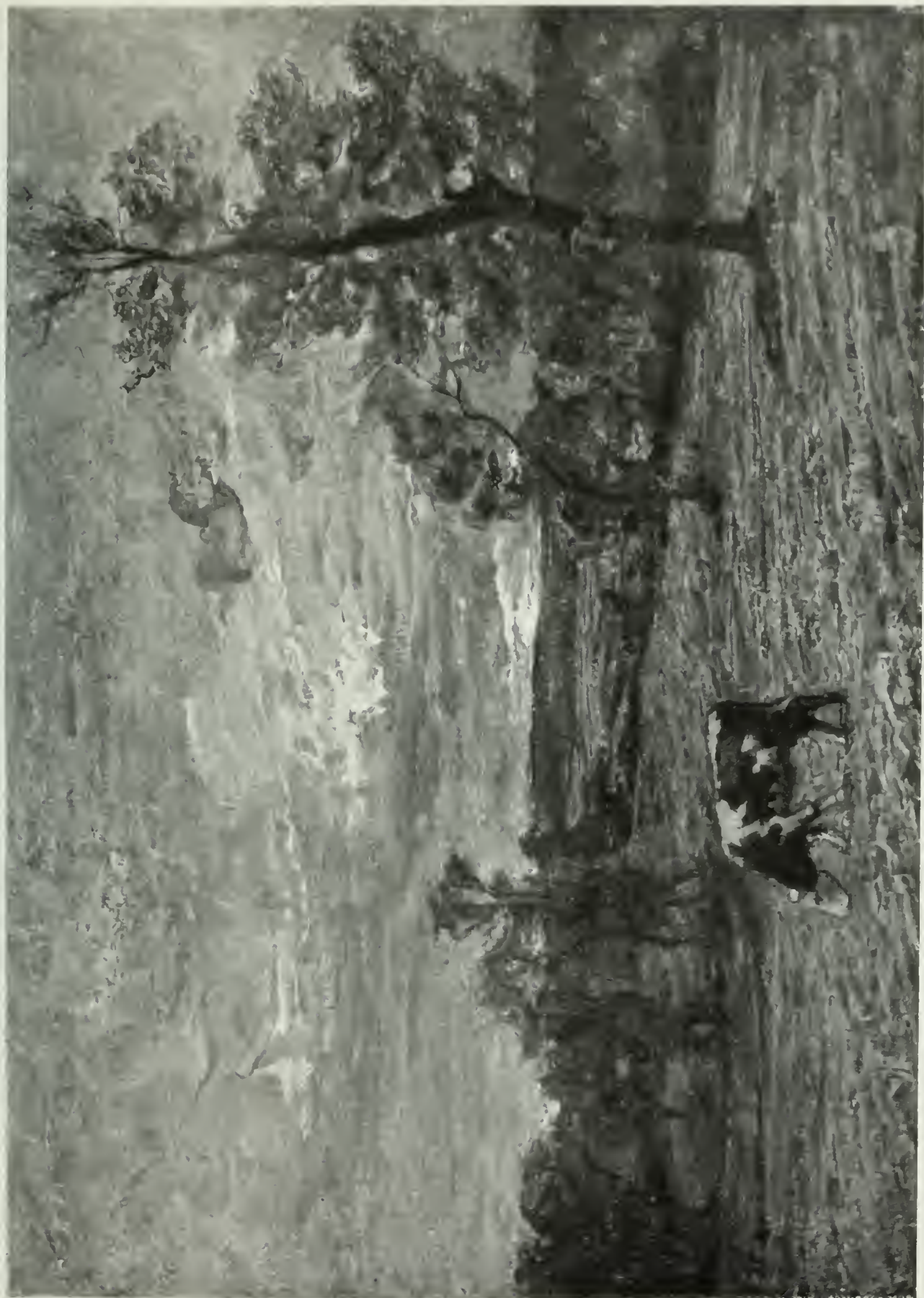
Ettore Tito: Redenzione.

Ettore Tito: Ritratti dei miei bambini.

Arturo Noci: Nella cabina.

Bartolomeo Bezzi : Campagna romana.

Bartolomeo Bezzi: Pace.

Giuseppe Carozzi: Mattino d'ottobre.

Giuseppe Carozzi : Sera d'ottobre.

Guglielmo Ciardi : Riflesso verde.

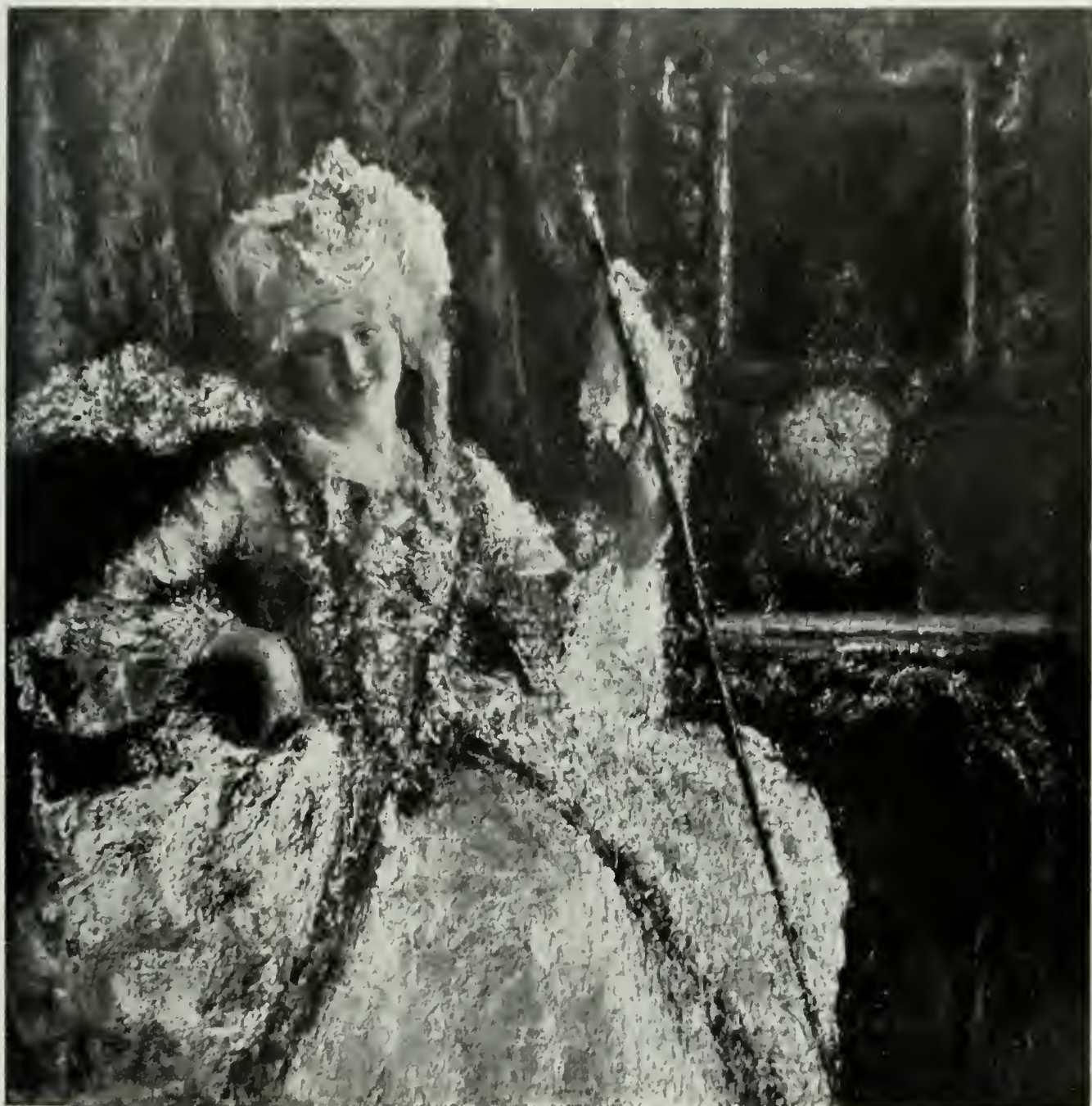
Plinio Nomellini: I covoni.

Plinio Nomellini: La partenza dei garibaldini da Quarto.

Guglielmo Ciardi : Poesia lagunare.

Pietro Fragiacomo: Armonie della sera.

Giuseppe Carozzi: La fine di un giorno.

Antonio Mancini : Suonatrice.

Antonio Mancini: Costume roccocò.

Beppe Ciardi: Cavallo al sole.

Enrico Lionne: Fuori di Porta San Giovanni.

Beppe Ciardi: Luce di mezzodì.

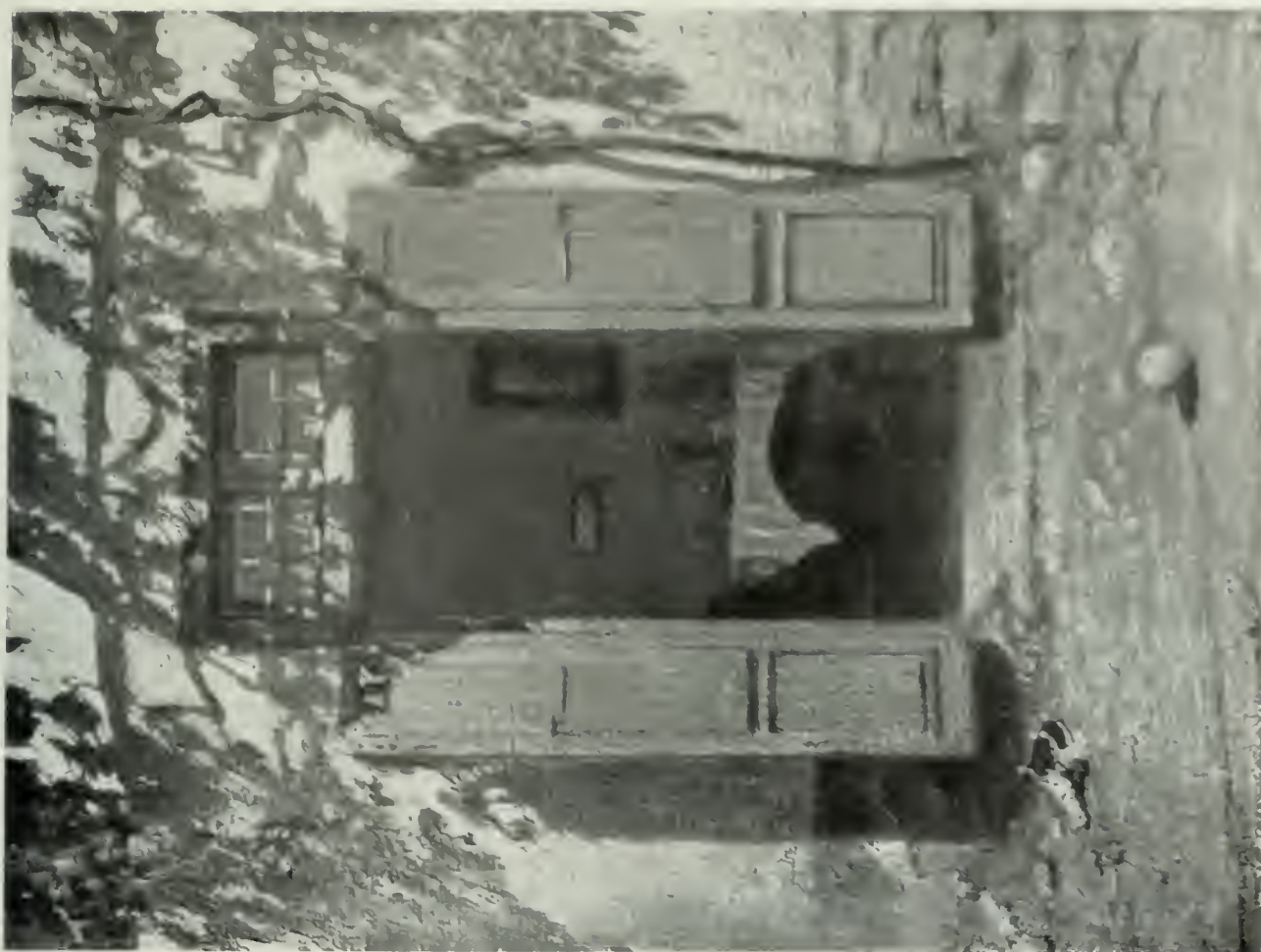
Beppe Ciardi: La fonte.

G. **Amedeo Lori**: La Palmaria.

G. **Amedeo Lori**: Alba marina.

Federico Zandomeneghi: In trattoria.

Federico Zandomeneghi: Il mattino.

Bartolomeo Bezzi: Solitudine.

Llewelyn Lloyd: L'ombra del pergolato.

Llewelyn Lloyd: Fine di un giorno sereno.

Gerolamo Cairati: Accordo autunnale.

Gerolamo Cairati: Tramonto infocato nella pineta.

Gerolamo Cairati: Bruges la morta.

Llewelyn Lloyd: Prima della cena.

Federico Zandomeneghi: Square d'Anversa.

Alessandro Battaglia: Le sorgenti.

Giuseppe Amisani: Ritratto maschile.

Luigi Gioli: Aratura.

Giuseppe Raggio: Bufali che vanno al lavoro.

Pio Joris: Ponte Sisto.

Filiberto Petiti: L'Aniene al Monte Sacro.

Battista Costantini: Ombre amiche.

Battista Costantini: Vedette.

Augusto Ortolani: Campagna lombarda.

Arturo Tosi: Poesia campestre.

Amalia Besso: Musica.

Giuseppe Carosi: Zampognata.

Emilio Gola: Visione invernale.

Edoardo Dalbono: Nel golfo di Napoli.

Edoardo Dalbono: Baja.

Edoardo Dalbono: Pozzuoli.

Pompeo Mariani: Burrasca a Bordighera.

Maurizio Barricelli: Le ombre.

Antonio Discovolo: La campana dei naviganti.

Paolo Ferretti: Raggi d'oro.

Antonio Discovolo: La voce del Centauro.

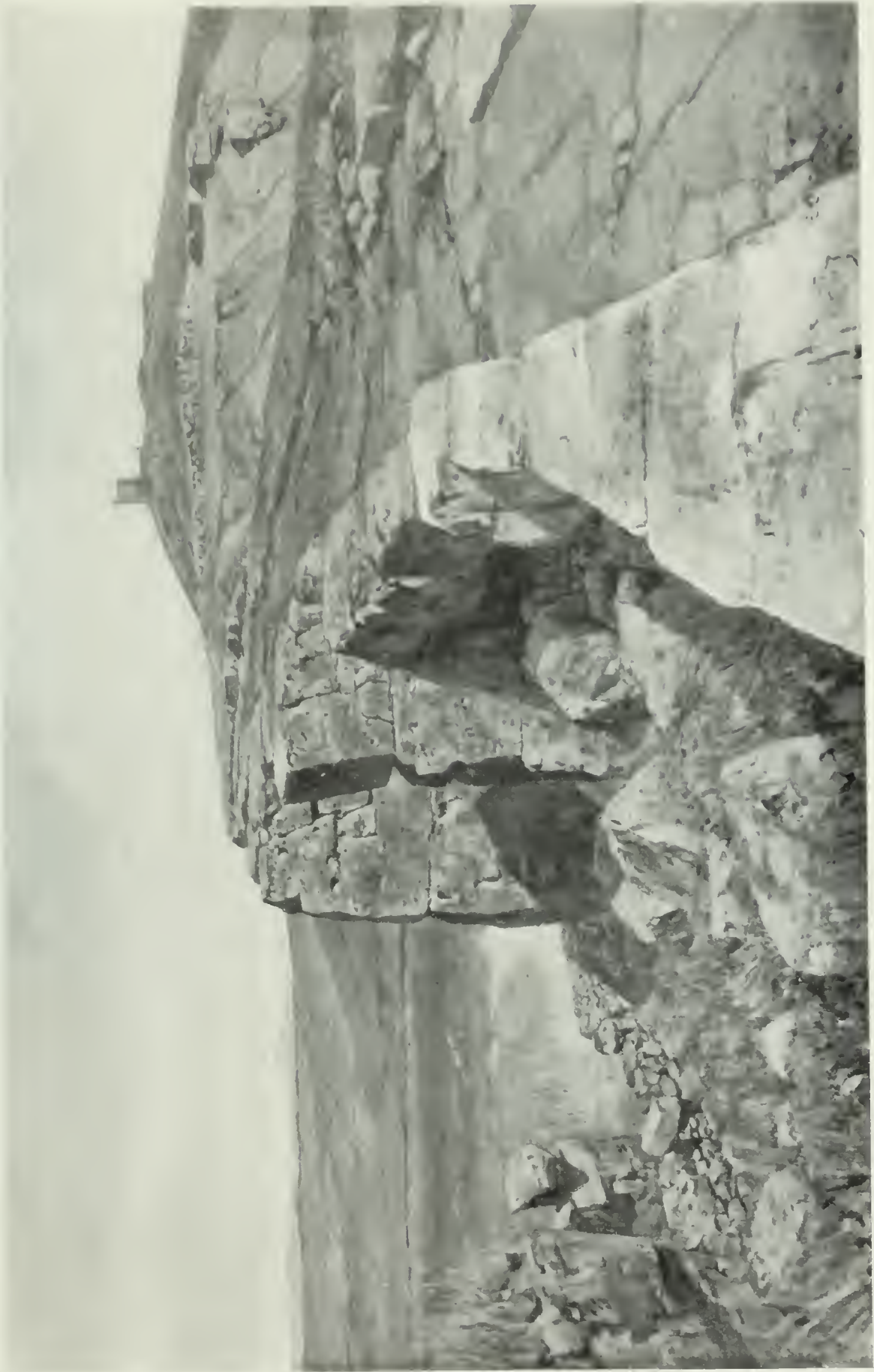
Italico Brass: La spiaggia al Lido (Venezia).

Onorato Carlandi: Forum Magnum.

Vittorio Grassi : Ascensione.

Giambattista Crema : Rivelazione.

Ferruccio Ferrazzi : Focolare.

Enrico Coleman : Dalla vetta del Gran Sasso.

Enrico Coleman: Arx Gabina.

Giuseppe Bargellini: Risurrezione.

Filippo Carcano: La borsa di Giuda.

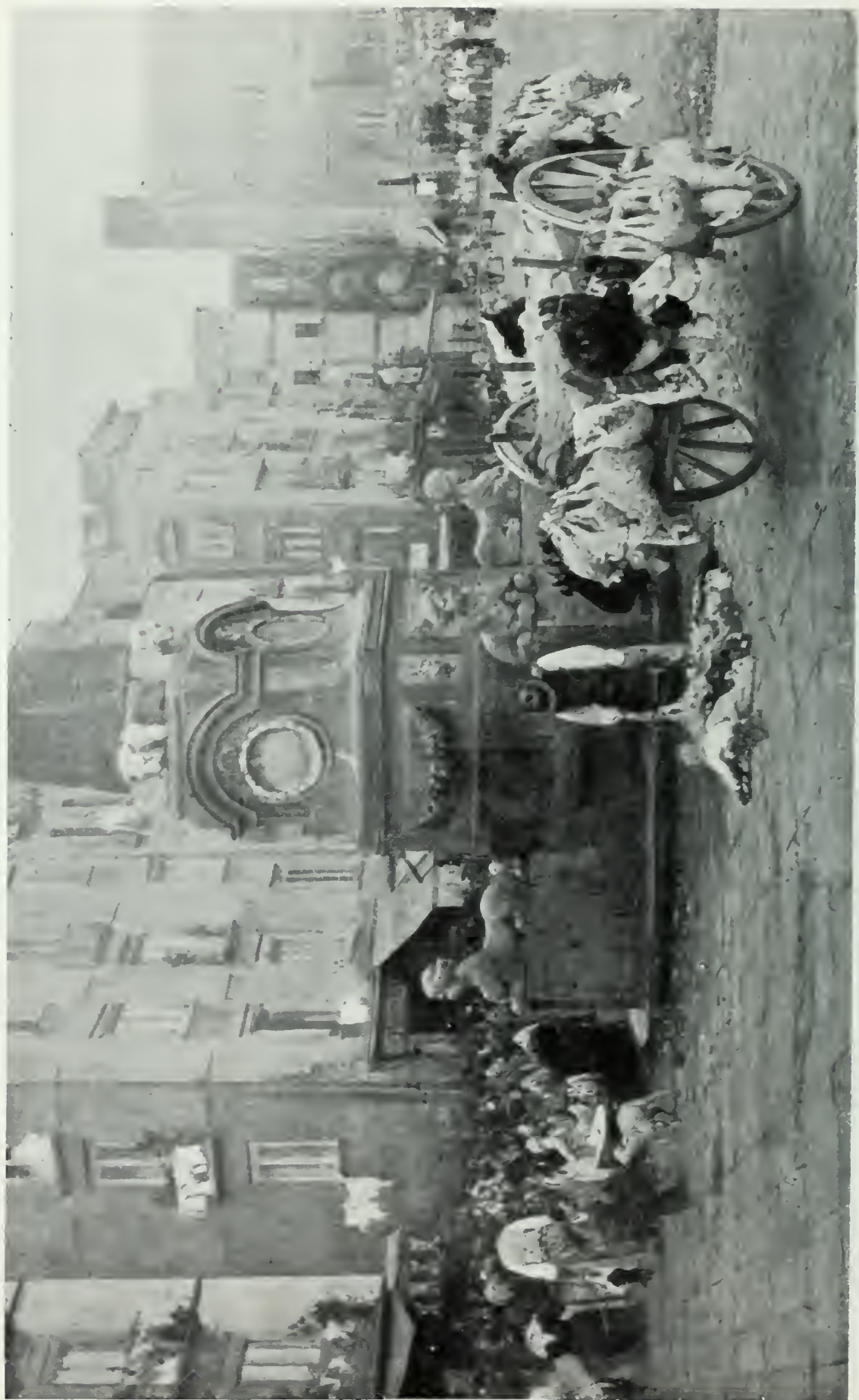
Giorgio Belloni : Nella luce meridiana.

Giorgio Belloni: Libeccio.

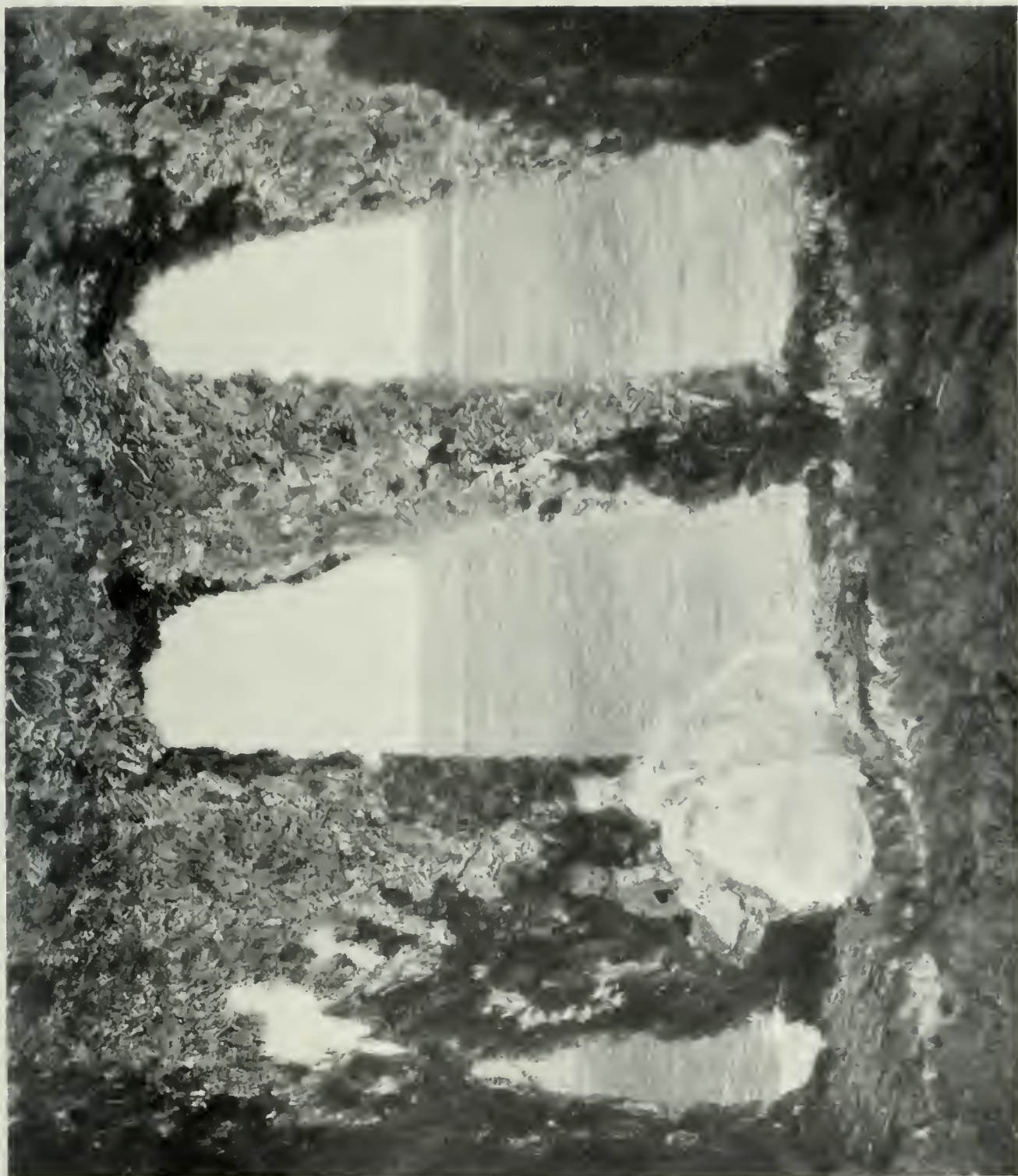
Cesare Laurenti: Ritratto.

Carlo Siviero : Ritratto.

Antonio Discovolo: La casa dei gufi.

Plinio Nomellini: La sorella minore.

Vincenzo Caprile: Mercato di Pasqua a Napoli.

Paride Pascucci: Il bacio dopo la processione.

Francesco Danieli: La passerella.

Emma Ciardi: Lago di Garda.

Guido Cadorin: L'offerta.

Virgilio Costantini: La tazza di thè.

Giuseppe Miti-Zanetti: Acqua stagnante.

Giuseppe Miti-Zanetti : Tranquillità.

Pietro Chiesa: Vita infantile.

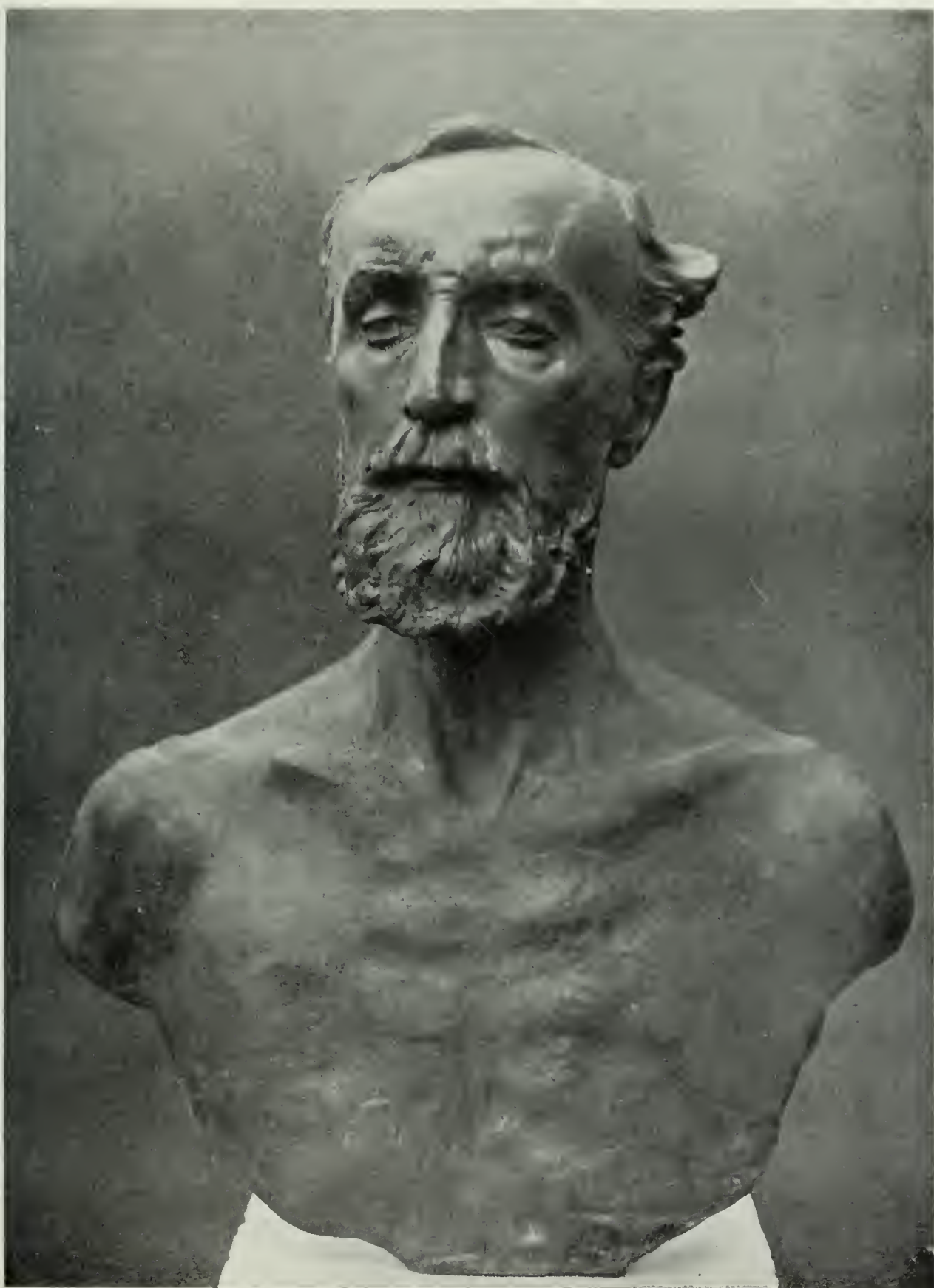
Carlo Maggi : L'ultimo pascolo.

Ise Lebrecht: Estate canora.

Ulisse Caputo: Il the.

Ulisse Caputo: Il balletto.

Umberto Coromaldi: L'ovile in montagna.

Auguste Rodin: L'uomo che cammina.

Auguste Rodin: Busto di Dalou.

Hugo Kühnelt: Desiosa.

Jan Stursa: Bagnante.

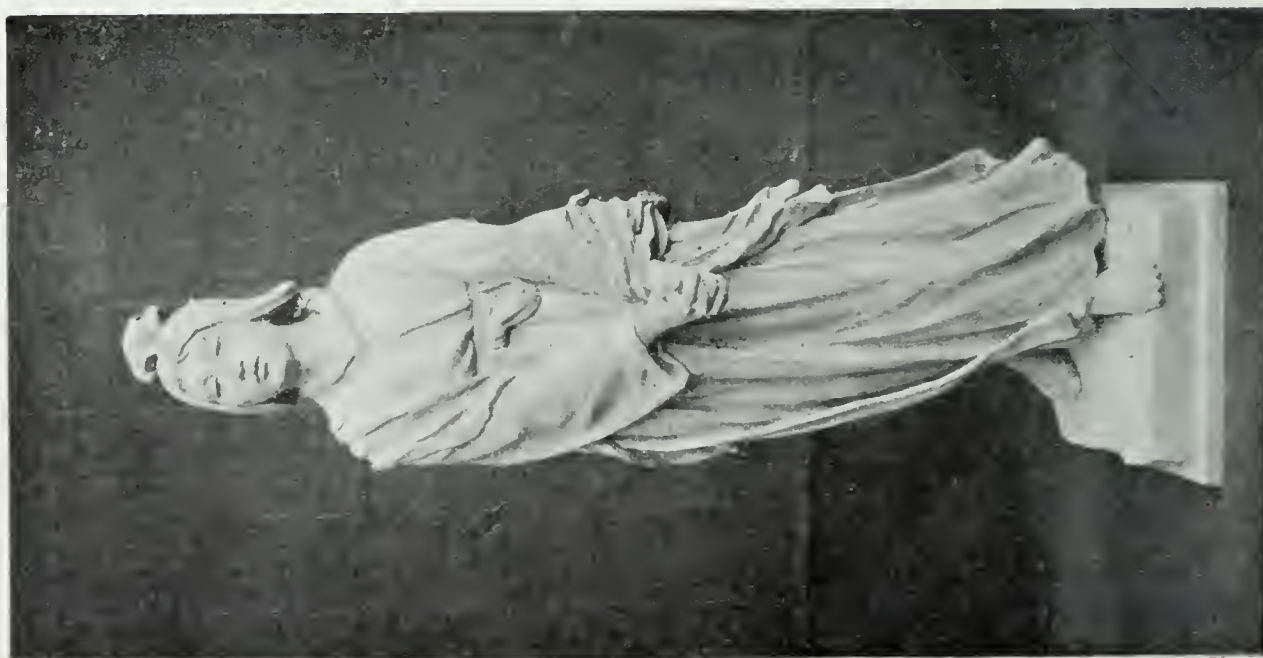
Anton Hanak: Fanciulla

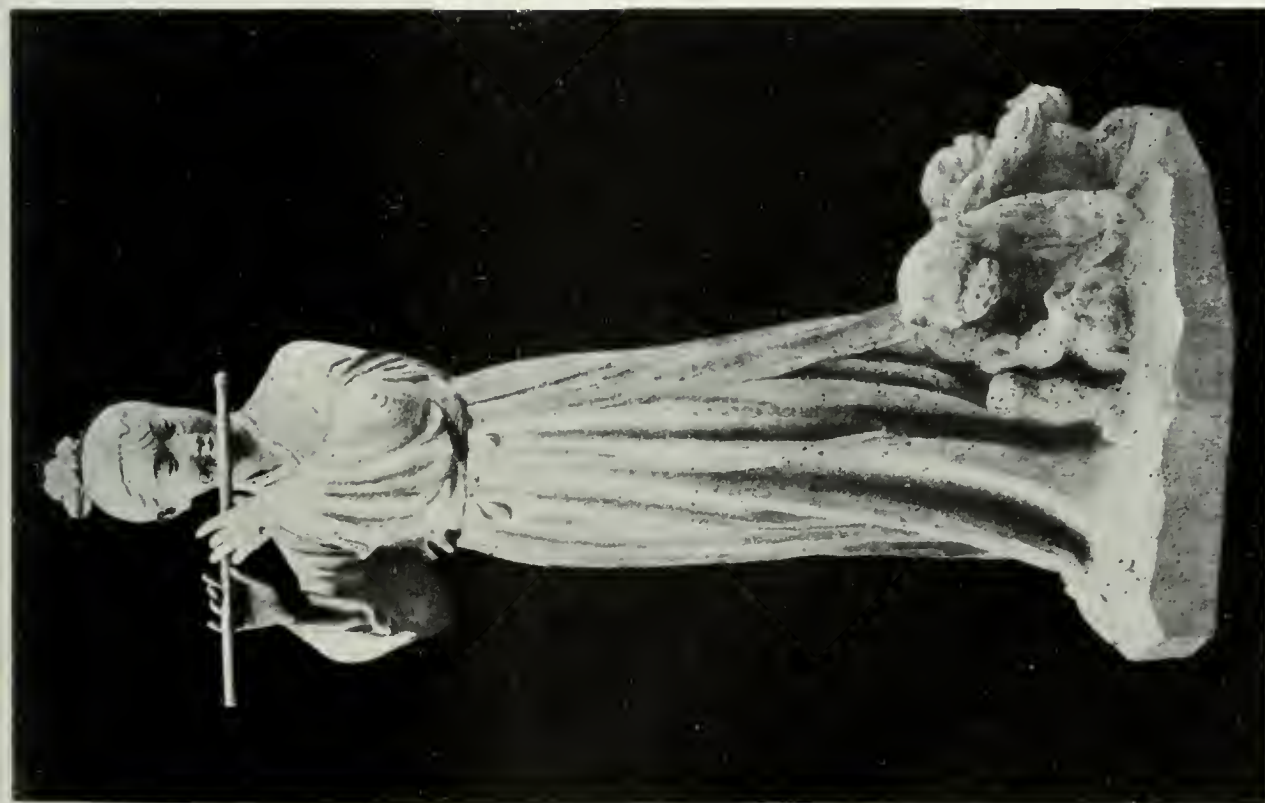
Ingebrigt Vik: Fanciulla

Ingebrigt Vik: Fanciulla addormentata

Ingebrigt Vik: Testa di vecchia.

Hans St. Lerche: Ritratto di Max Liebermann.

Séraphin Sudbinine: Rodin.

Chiôun Yamasaki: Ohago.

Chiôun Yamasaki: Fanciulle di Oshu.

Yoshiaki Yoshida: Musica celeste.

Fumio Asakura: Il custode del cimitero

Otto Strandman: La danza

Karl Wollek: Fontana.

Jules Lagae: Padre e madre dell'artista.

Jules Lagae : Ritratto di F. Callebert.

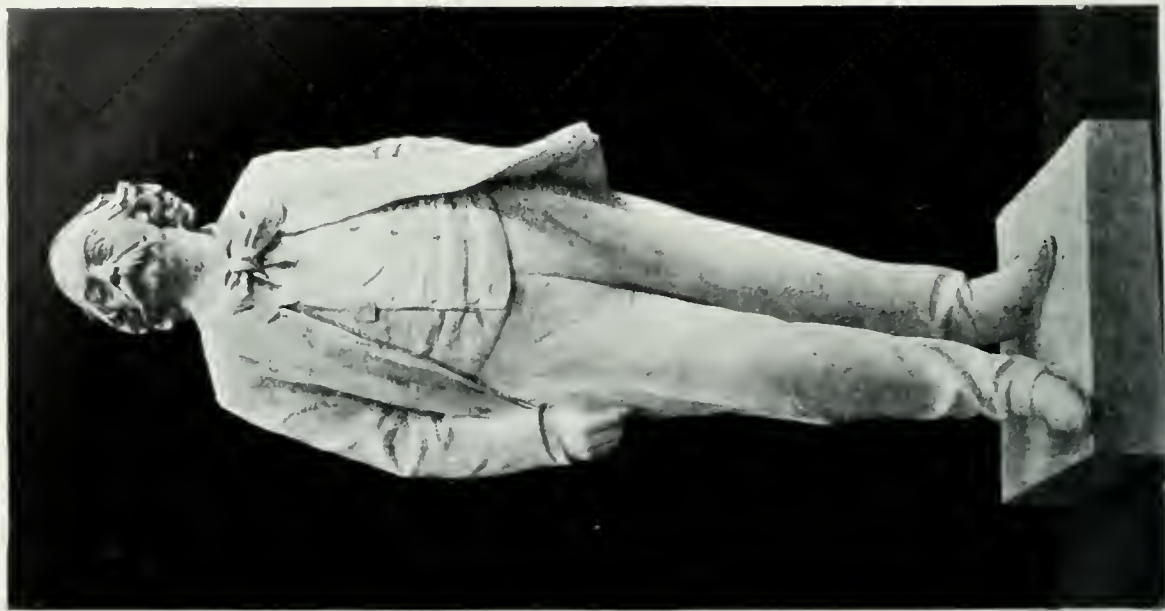
Walter Schott: Fontana.

Mariano Benlliure: Teresa Mariani.

Mariano Benlliure : Cléo de Mérode.

Mariano Benlliure: La zingara.

Else Courat von Twardowska: L'imperatrice Elisabetta d'Austria.

Jules van Biesbroeck: Un saggio.

L. B. Bernstamm: Gustave Flaubert.

Theodor Stundl: Danzatrice.

Kaspar von Zumbusch: Le figlie dell'attore Hartmann.

Anton Hanak: Gigante.

Gustav Vigeland : Un uomo e una donna.

Gustav Vigeland: I mendicanti.

Lauritz Tuxen: I pittori Ancher e Kröyer.

Giorgio Vastagh junior: Levriero russo.

Franz Barwig: Capriolo.

Victor Rousseau: Le sorelle dell' Illusione.

Victor Rousseau : Uomo chino sulla maschera di Beethoven.

Victor Rousseau: Busto di fanciulla.

Konstantyn Laszczka: Busto femminile.

Giuseppe Damkó: Donna ungherese.

Ruth Milles: La piccola lattivendola

Mariano Benlliure : Il baritono Titta Ruffo.

Mariano Benlliure : Il tenore Giuseppe Anselmi.

Sung-Tseng-Sing: Il dio della longevità.

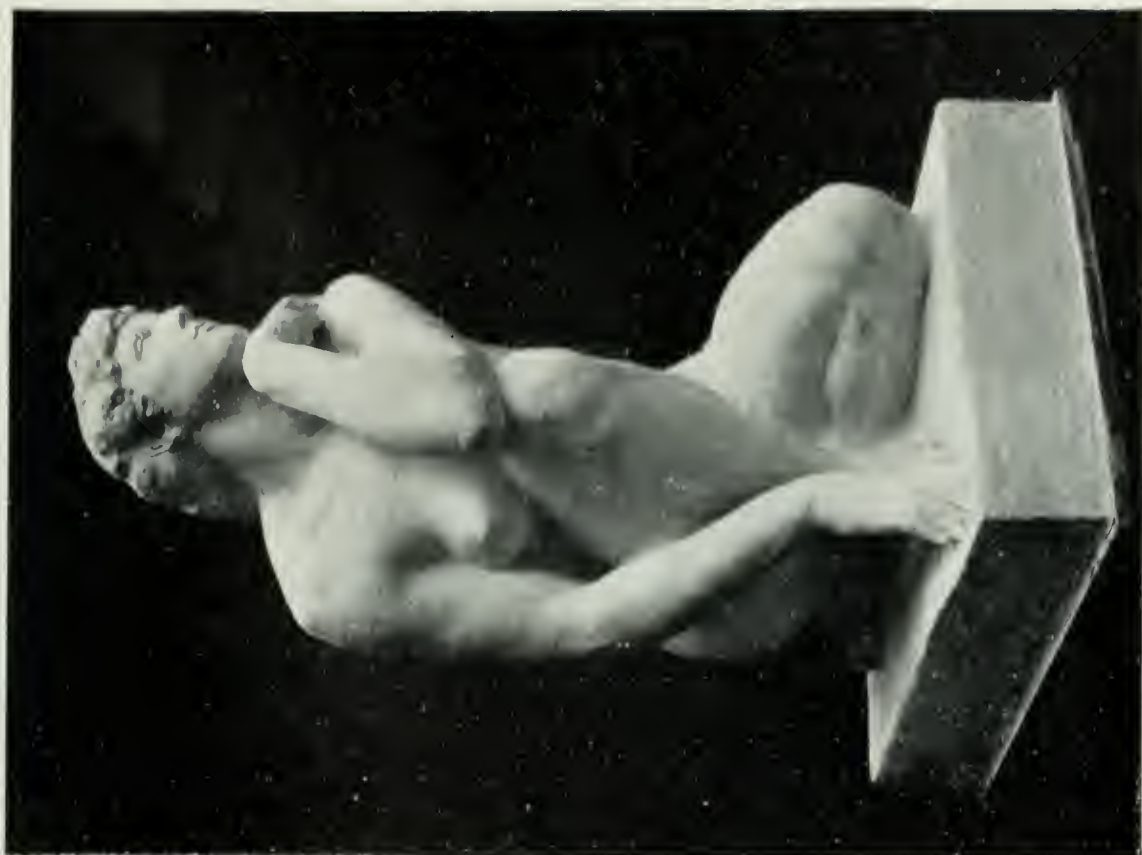
Gustav Vigeland: Beethoven.

Andrew O' Connor: Testa in bronzo.

Hans St. Lerche: Ritratto del figlio dell'artista.

Janet Scudder: La fontana della conchiglia.

Mariano Benlliure: Il mio nipotino.

Toma Rosandich: Studio di testa.

José Clará: La dea.

Pedro Estani Capella: Idea.

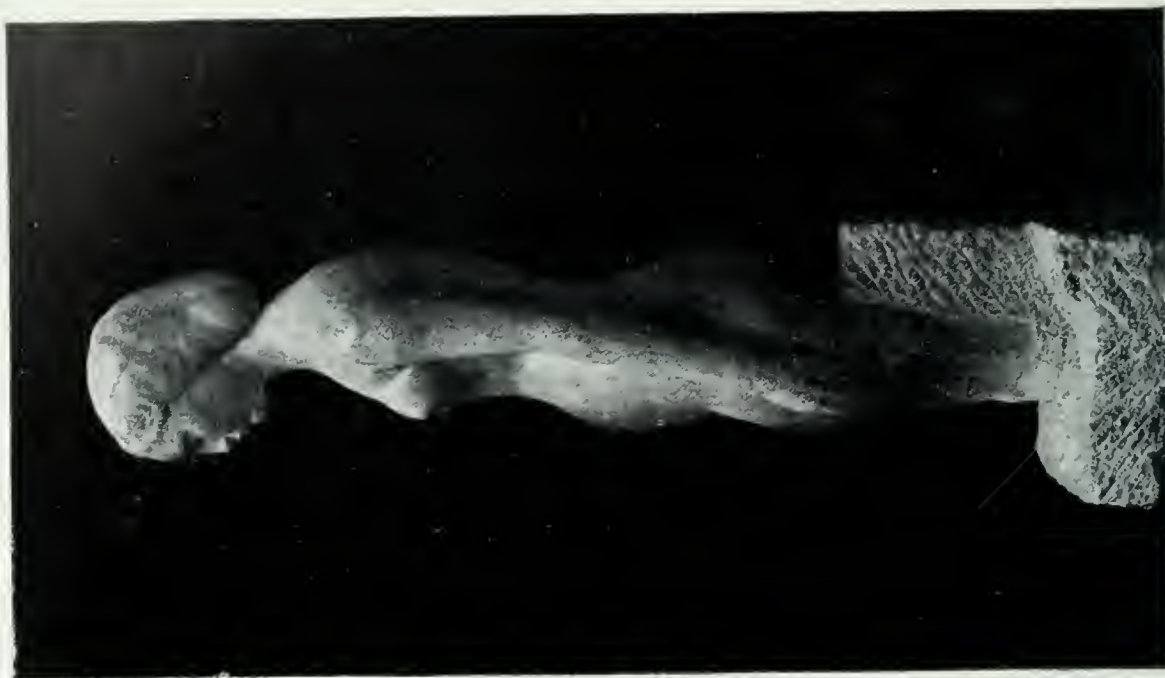
Nicolò Ligeti: L'Anonimo.

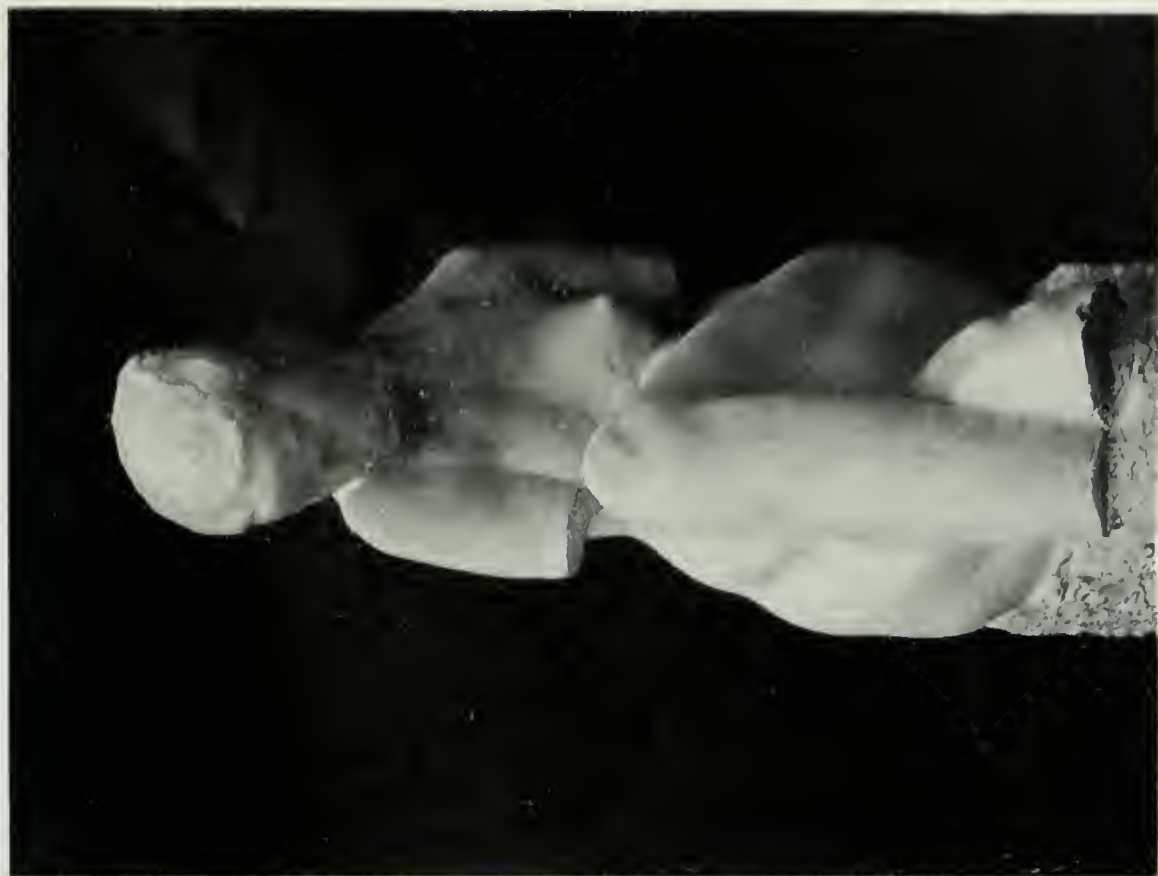
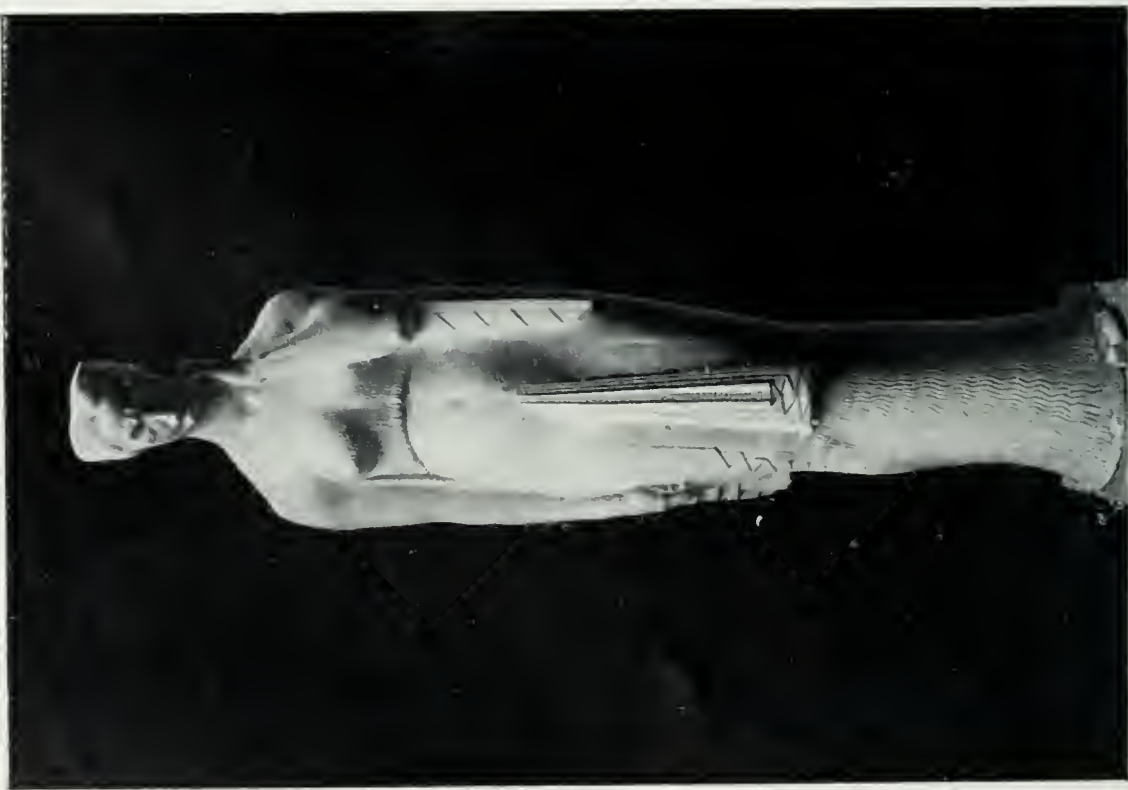
Ivan Mestrovic: Testa di donna

Ivan Mestrovic: Frammento di un tempio.

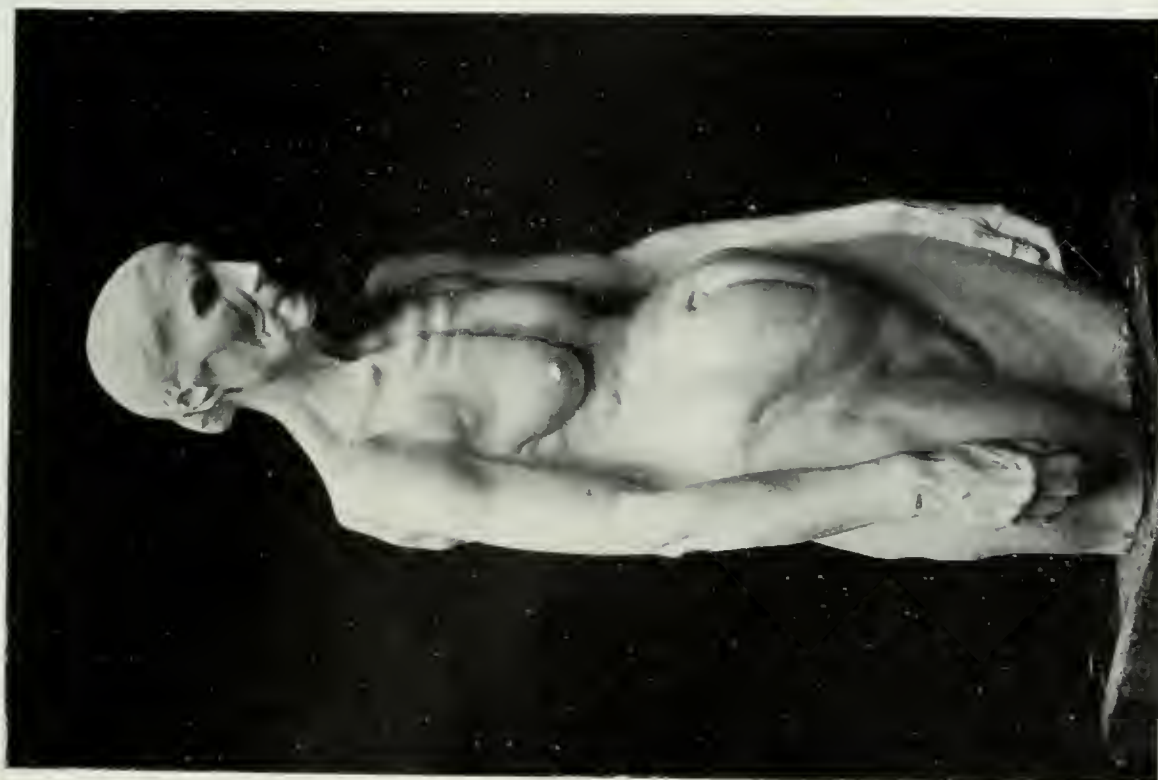
Ivan Mestrovic: Testa di Milos Obilic.

Ivan Mestrovic: Sergio dallo sguardo cattivo

Ivan Mestrovic : Vedova.

Ivan Mestrovic : La fanciulla di Kossovo.

Ivan Mestrovic: Vedova.

Ivan Mestrovic: Vedova.

Ivan Mestrovic: Cariatide.

Ivan Mestrovic: Torso.

Ivan Mestrovic: Vedova.

Ivan Mestrovic: Sfinge.

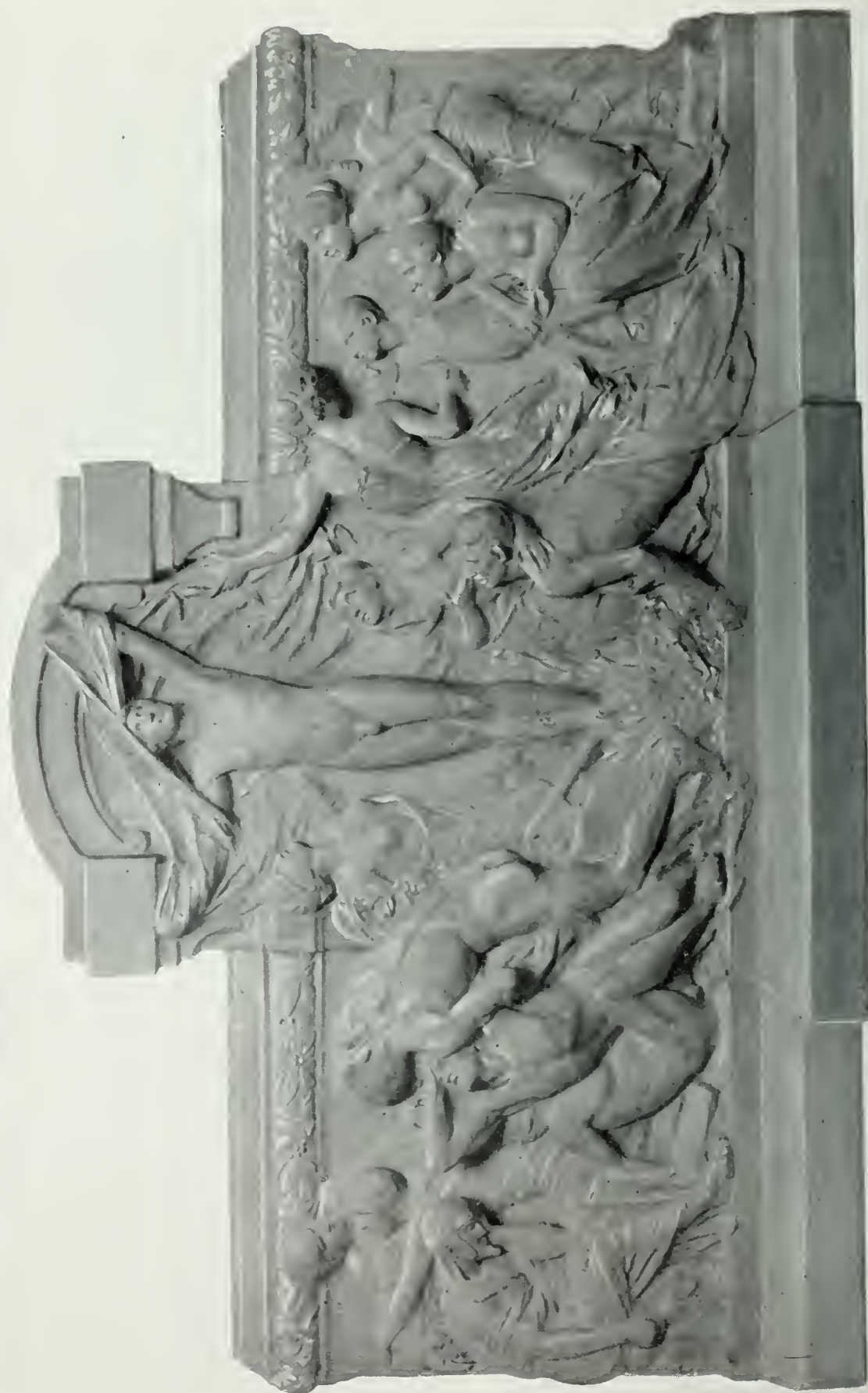
Ivan Mestrovic : Marco Kraljevic.

Mariano Benlliure: « El coleo ».

Gustav Jekel: Fanciulla.

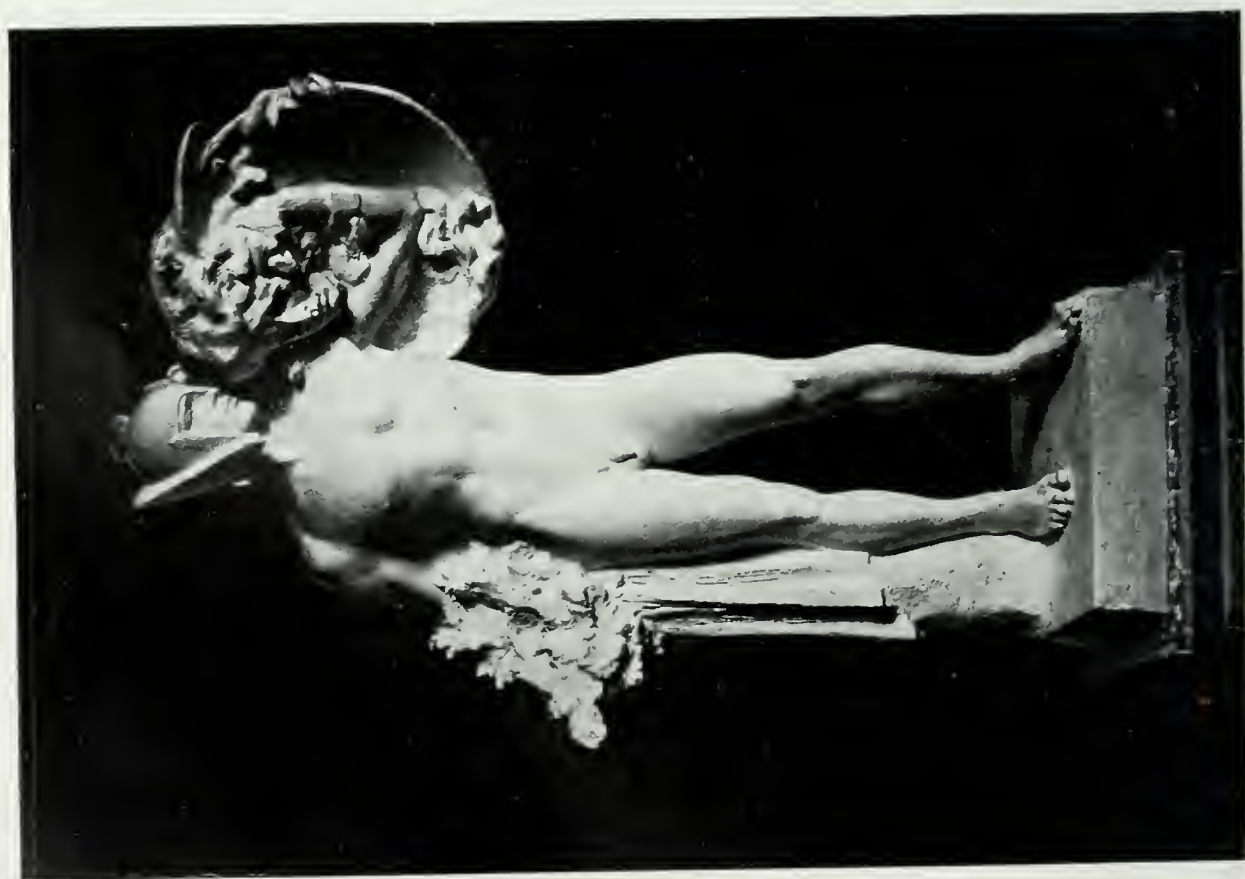
Carl Milles: Le ali.

Nicola D'Antino : Ritratto di signora.

Hans St. Lerche: Busto maschile.

Ettore Ferrari: Il pensiero moderno si libera dal dogma.

Ernesto Biondi: Le misere recluse.

Giulio Monteverde: In alto l'anima!

Ernesto Bazzaro: Primavera ellenica.

Umberto Rancher : L'eroe.

Guido Calori : Resurrezione

Giuseppe Guastalla: Sensazioni

Luigi Casadio: Simulazione

Adolfo Apolloni : La Scultura.

Eugenio Pellini: Conquista.

Medardo Rosso: La donna che ride.

Filippo Cifariello: Ritratto.

Saverio Sortini : Il mozzo.

Amleto Cataldi : Nudo femminile.

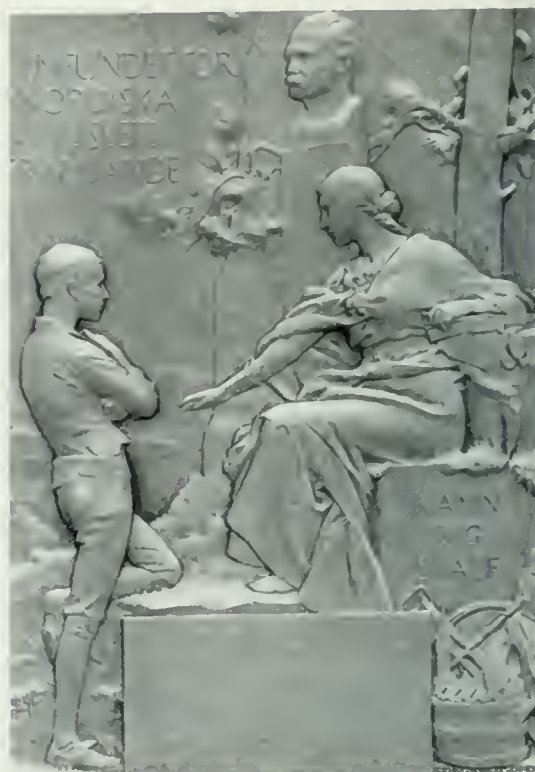
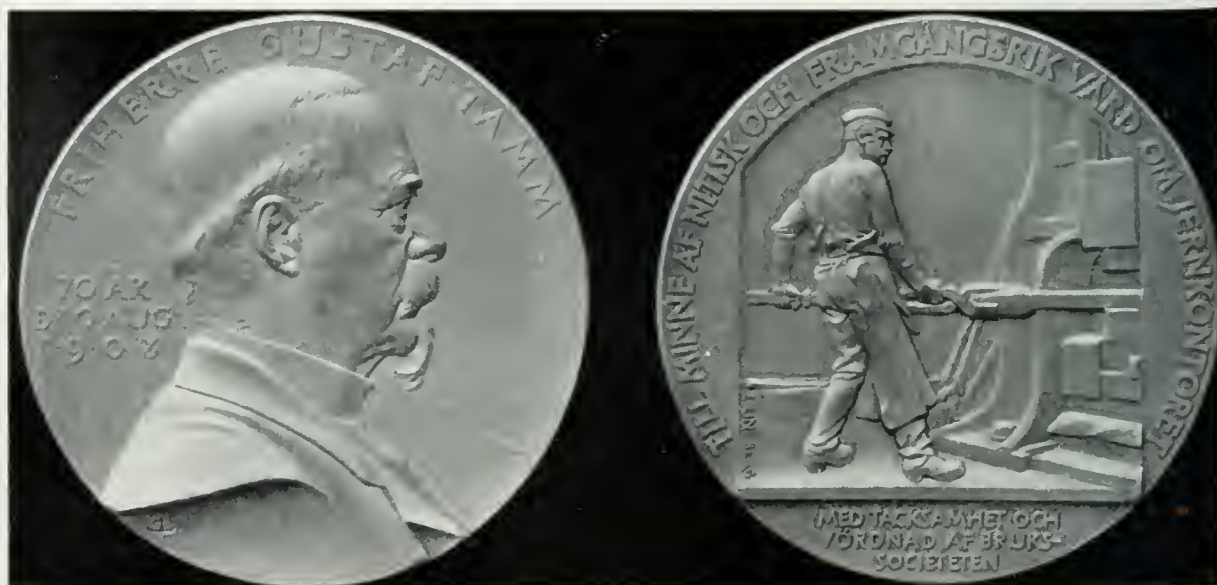
Axel Peterson : Chi è il più forte ?

Axel Peterson: Visita per la leva.

Axel Peterson: Dinanzi alla bara.

Axel Peterson: Dal fotografo.

Axel Peterson: Guardiano di mucche.

Erik Lindberg:
Targhetta pel Museo di Gothembourg.

Erik Lindberg:
Targhetta pel Museo del Nord a Stoccolma.

Erik Lindberg: Medaglia in onore del Barone Tamm

Erik Lindberg:
Targhetta per la spedizione André al Polo Nord.

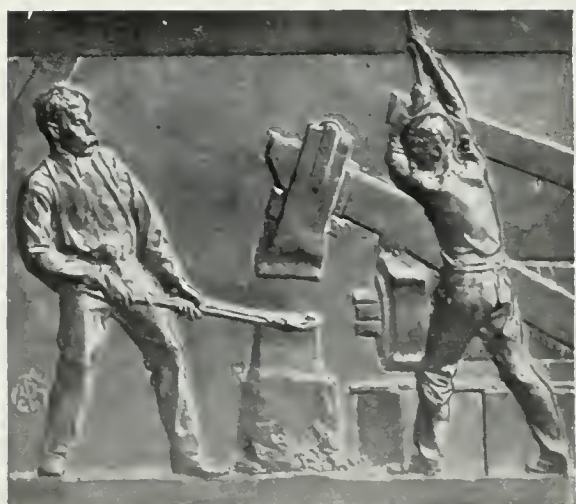
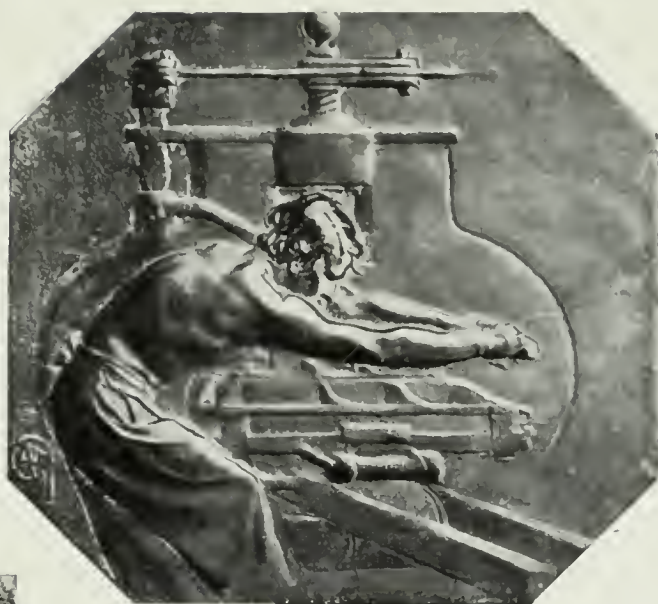
Erik Lindberg:
Targhetta per l'Esposizione di Stoccolma.

Erik Lindberg: Targhetta per la madre dell'artista.

Frederik' Leighton: Atleta che lotta col pitone.

Antonio Julio: « Laso de la Vega ».

Józzef Róna : Susanna.

Hendrik Andersen : L' Umanità.

Alexandre Charpentier : Targhette.

Alexandre Charpentier: Targhette e medaglie.

J. C. **Wienecke** : Medaglia.

J. C. **Wienecke** : Medaglia.

A. Nicoloff : Ritratti delle Principessine Eudoxie e Nadejda.

Marnix d'Haveloose: La toletta.

Enrico Lionne : Fioraia romana (acquaforte).

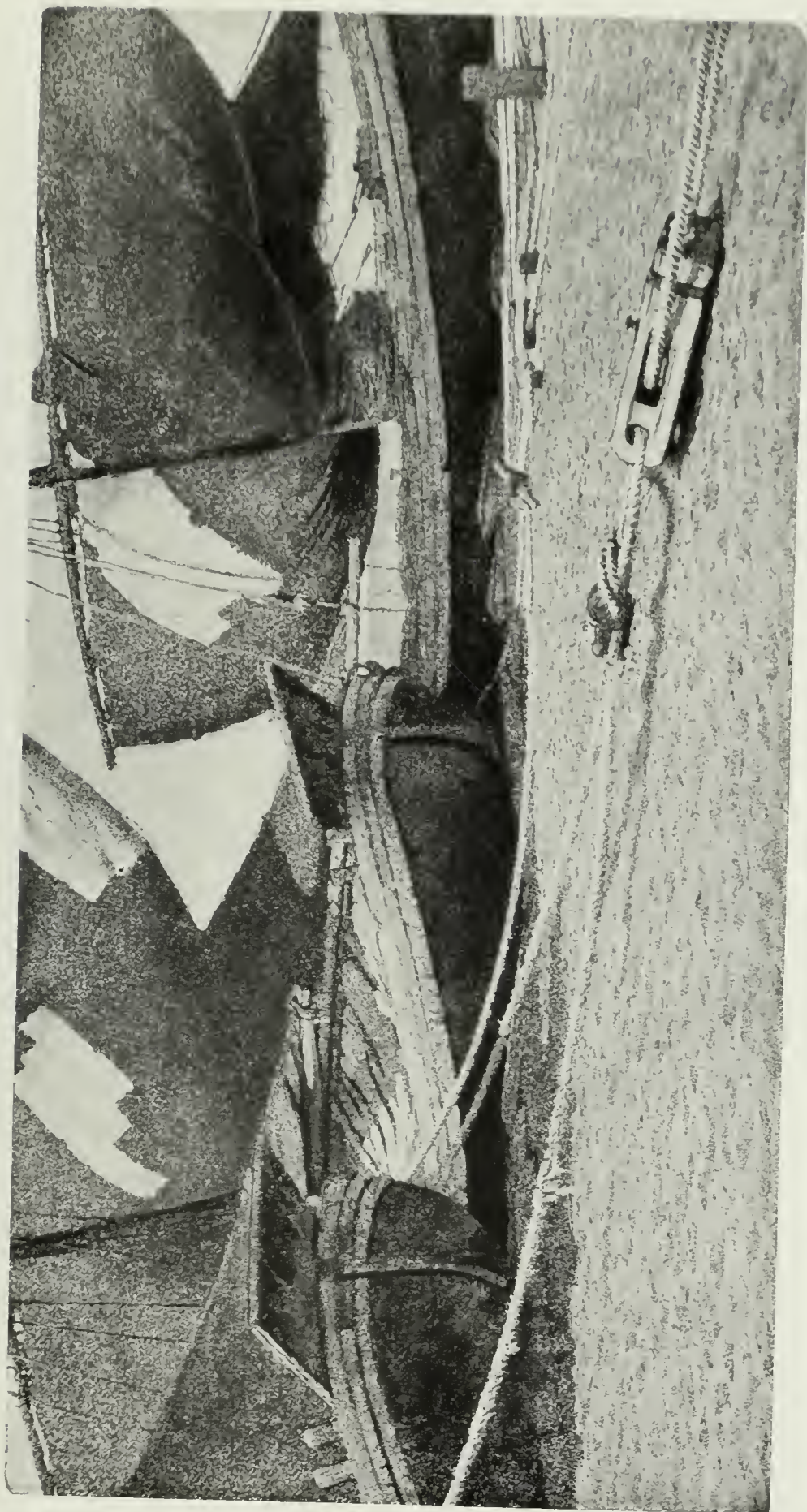
Edgar Chahine : I materassai (acquaforte).

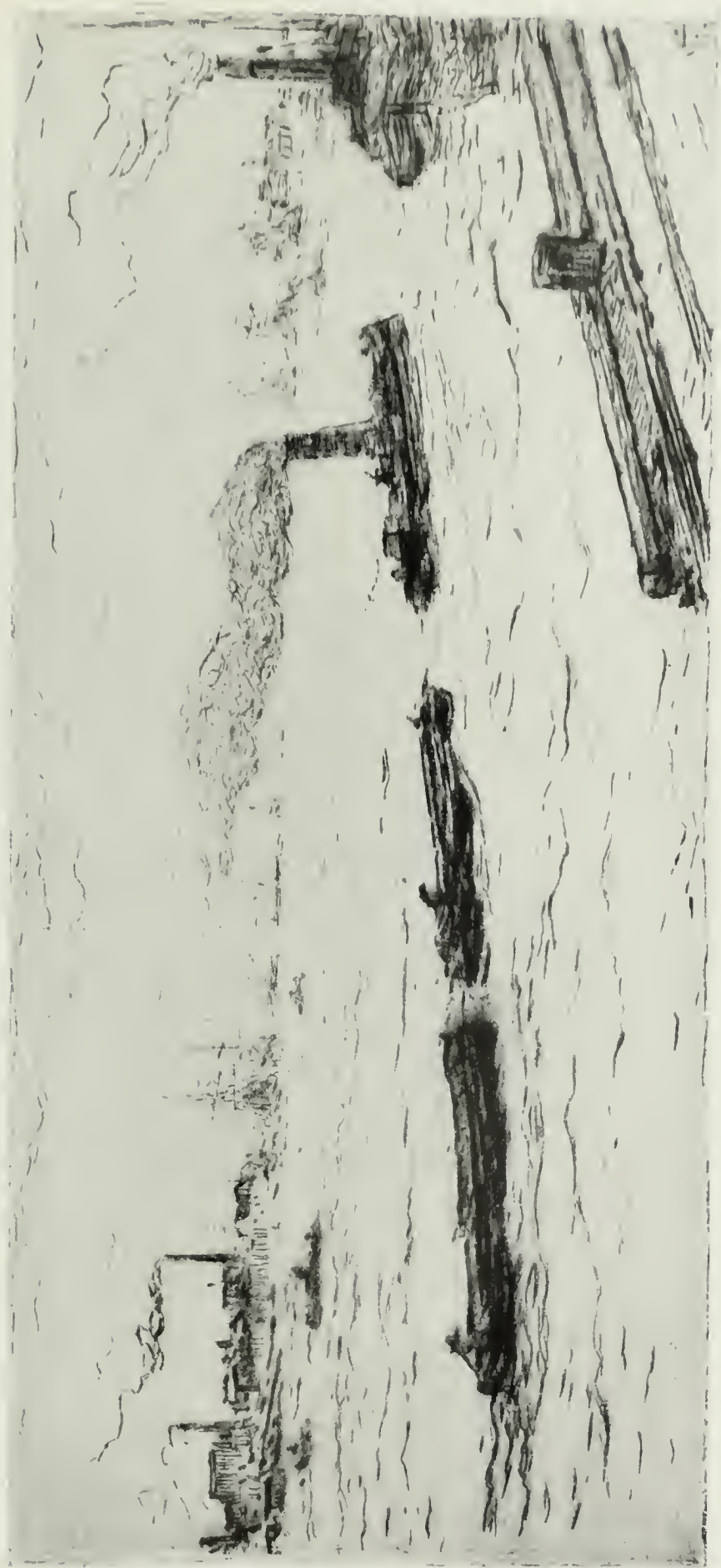
Edgar Chahine: Demolizione (acquaforte).

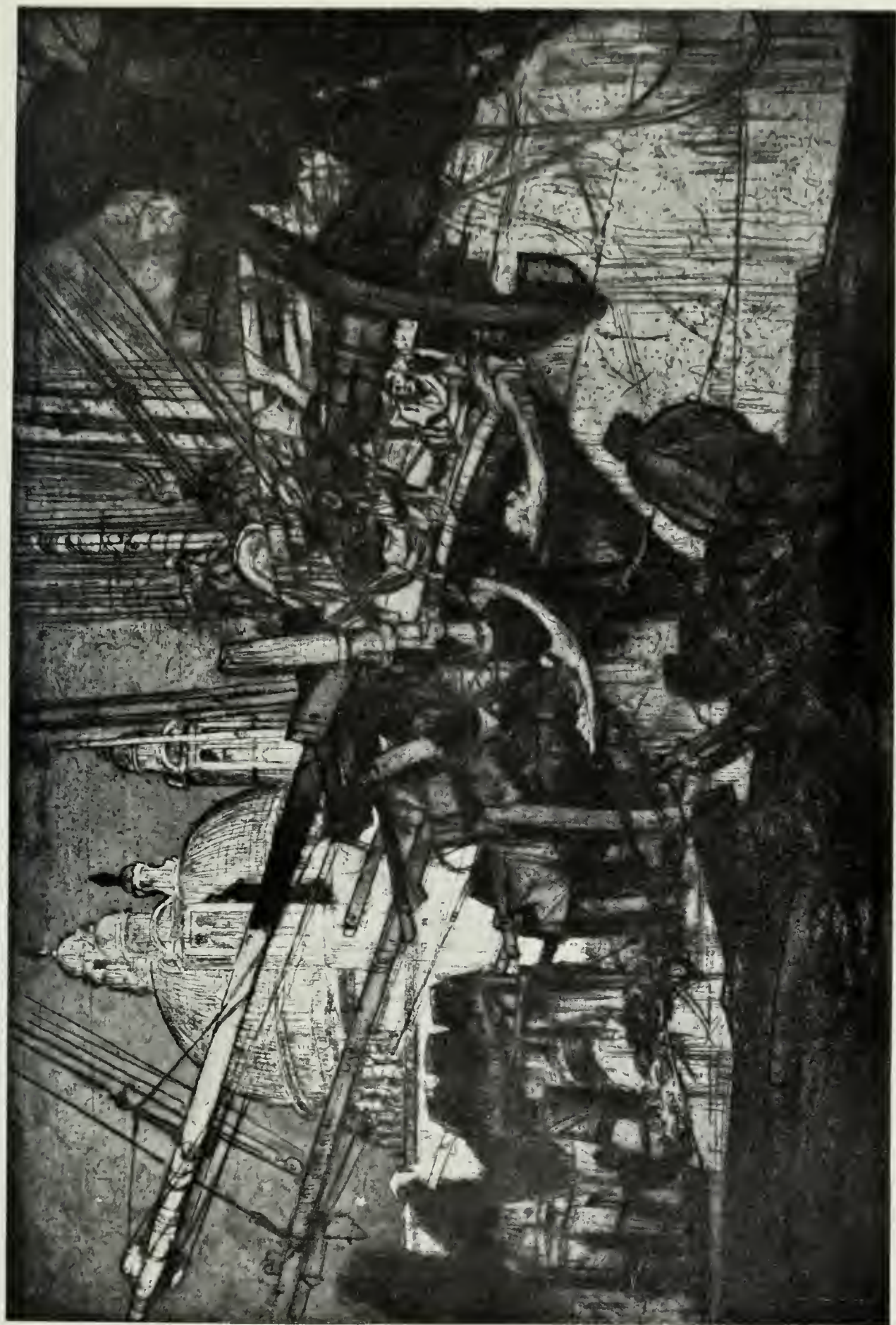
Edgar Chahine: Casa in costruzione (acquaforte).

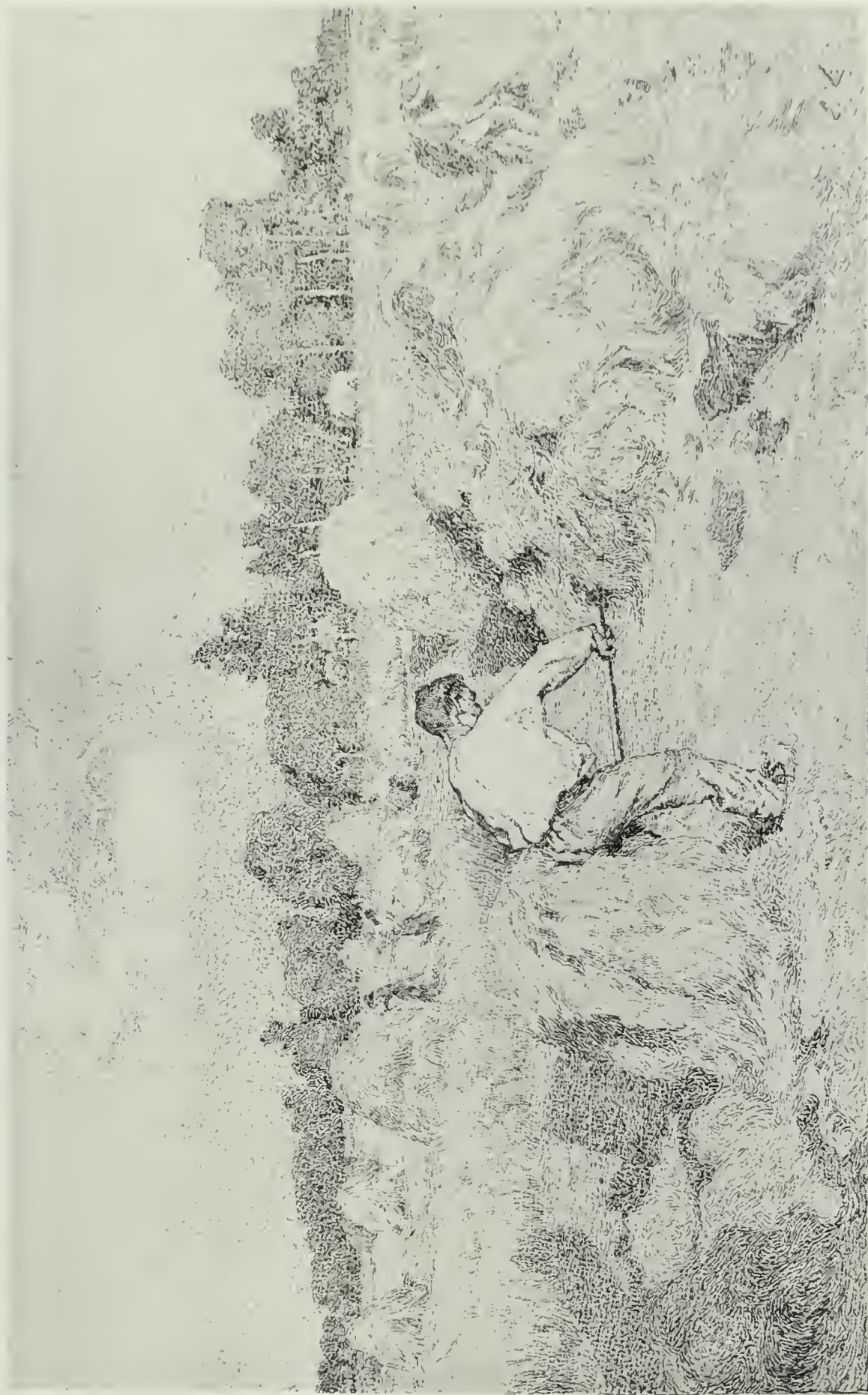
Edgar Chahine : Lemma (acquaforte).

Edgar Chahine: Bruna e bionda (acquaforte).

Edgar Chahine : Lemma (acquaforte).

Carlo Alberto Petrucci : Vento e sole (acquaforte).

Charles Storm de's Gravesande : La Mosa a Rotterdam (punta-a-secco).

Charles Storm de's Gravesande : L'Elba davanti ad Amburgo (acquaforte).

Alfred East : Longpré (acquaforte).

Frank Brangwyn: Santa Maria della Salute (acquaforte).

E. Bosch: Il golfo di Salerno (acquaforte)

Émile Claus : Mattino di settembre (litografia).

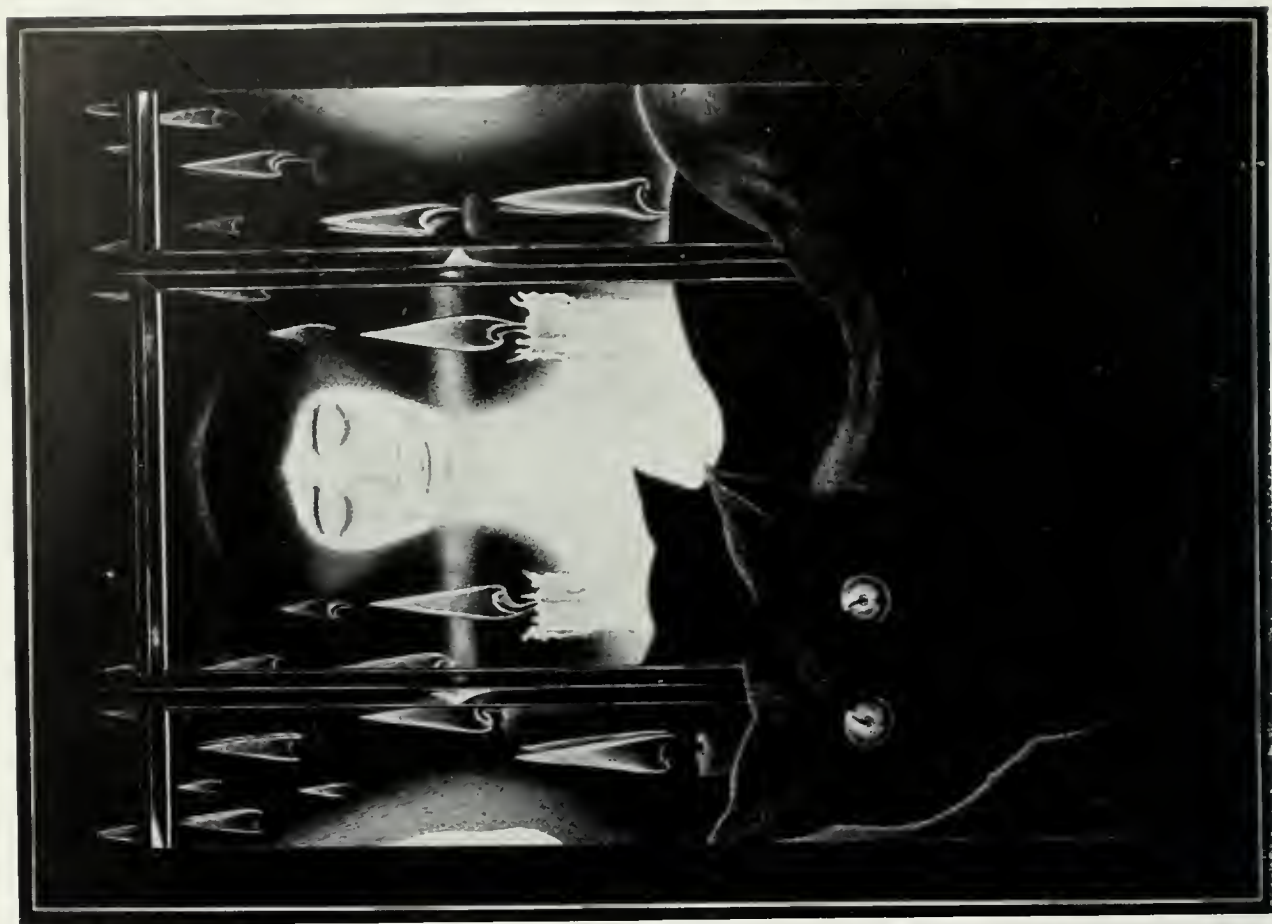
Tomislav Krizmann: Villaggio della Bosnia (acquaforte).

N. Rominsky: La favola (disegno illustrativo a pastello).

Carl Larsson: Studio di nudo (acquaforte).

Carl Larsson: Ritratto (acquaforte).

Armand Rassenfosse: Danzatrice (acquaforte).

Carl Larsson : Studio di nudo
(acquaforte).

Alberto Martini : Per un poemetto in prosa di St. Mallarmé
(disegno a penna).

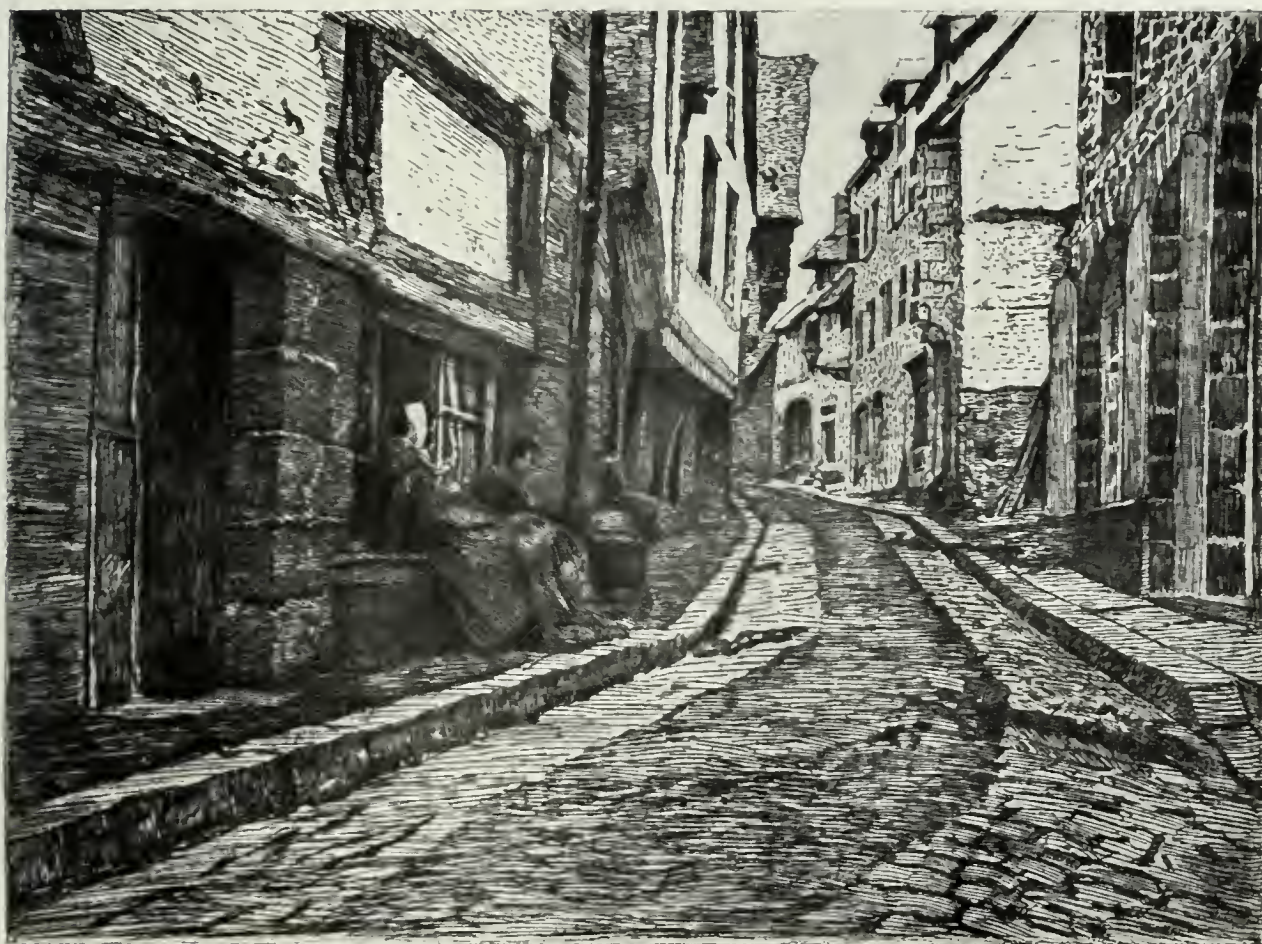
Alberto Martini: Pel « Vert-vert » di Grasset (disegni a penna).

H. J. Haverman: Madre e figlio (litografia).

Marius Bauer: Il Sultano (acquaforte).

Max Liebermann: Dopo il bagno (acquaforte).

Marius Bauer: A Stamboul (acquaforte).

J. G. Veldheer : Monnikendam (acquaforte).

A. F. Reicher : Strada di villaggio (acquaforte).

Anders Zorn: La biondina (acquaforte).

Anders Zorn: Maja (acquaforte).

Anders Zorn: Lo scultore americano S.t Gaudens (acquaforte).

Anders Zorn: Gitana (acquaforte).

Anders Zorn : Cerchi d'acqua (acquaforte).

Anders Zorn : La barca e la modella (acquaforte).

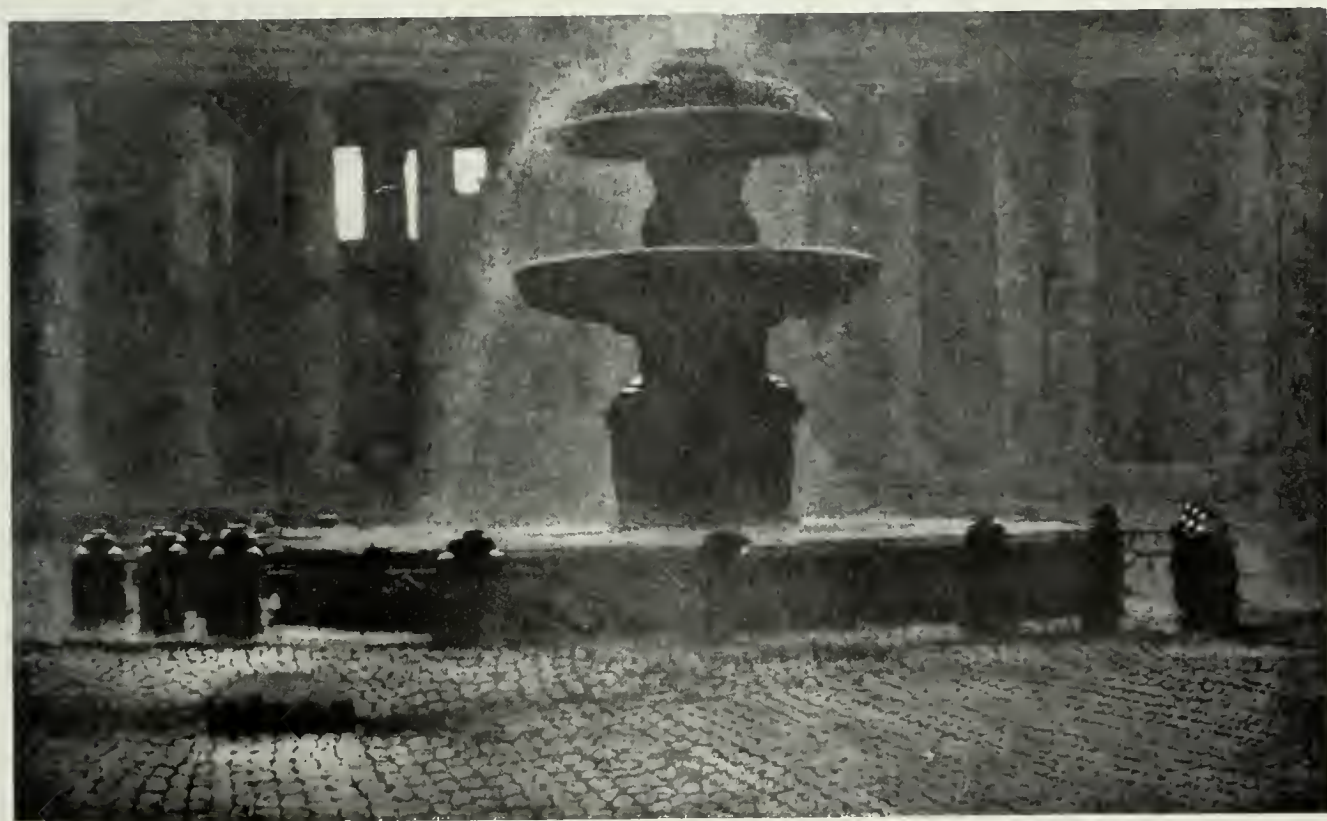
Aubrey Beardsley: Disegni per « Salomé » di Oscar Wilde.

Aubrey Beardsley: Disegni per « Salomé » di Oscar Wilde.

Armand Rassenfosse: Operaia della Vallonia (acquaforte).

Auguste Danse: Il molino di Calf (acquaforte).

Louise Danse: « La Centauressa » di A. Rodin (acquaforte).

C. A. Petrucci: Piazza S. Pietro (acquaforte).

C. A. Petrucci: Piazza S. Pietro (acquaforte).

Jozef Sattler : L'Eguaglianza (disegno acquarellato).

INDICI

INDICE DEL TESTO

ELENCO DELLE INCISIONI

Elenco delle incisioni